

Würzburg. Privatdozent Dr. H. Beck: Die Frage nach Sinn und Wesen der Musik. Einführung in die Musikästhetik (1) — Die großen Epochen der abendländischen Musik. Ein Überblick (1) — Pros: Harmonielehre (1) — S: Ü zur Geschichte der Klaviermusik (2) — CM voc., CM instr. (je 2).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Die Musik des 14. Jahrhunderts (1) — Klassische und romantische Variationenwerke (1) — Der musikalische Impressionismus und seine Überwindung: Debussy II (1) — Pros: Notationskunde: Die Mensuralnotation des 13. und 14. Jahrhunderts (1^{1/2}) — S: Ü zur Musik des 14. Jahrhunderts (2) — CM voc.: Werke des 14. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez: Musik des Altertums (1) — Pros: Ü zur Musik des Altertums (mit Repetitorium der altgriechischen Musiktheorie) (1).

Prof. Dr. F. Gysi: Richard Wagners Bühnenwerke (1).

P. Müller: Pros: Einführung in die traditionelle Harmonielehre, mit Ü (2).

Privatdozent Dr. H. Conradin: Ton- und Musikpsychologie II (2).

Besprechungen

Kongreßbericht der Gesellschaft für Musikforschung über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956, herausgegeben von W. Gerstenberg, H. Husmann, H. Heckmann. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1957, 248 S.

Es liegt nahe, dieses Buch mit seinen 65 Referaten und Vorträgen dem letzten gedruckten Bericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (Utrecht 1953) und seinen 54 Referaten gegenüberzustellen. Dabei wäre es unangebracht, den Anteil internationaler Referenten (21,7 Prozent) mit Veranstaltungen der Internationalen Gesellschaft aller Musikforscher zu messen, wohl aber geht der internationale Charakter der Veranstaltung daraus klar hervor, mag auch die Sprache der Referate bis auf eine Ausnahme rein deutsch sein.

Die drei öffentlichen Vorträge bilden den Anfang, während die Druckfolge der Referate alphabetisch nach den Autoren geordnet ist. Jedoch wurde dem alten Prinzip freier Themenwahl die Neuerung von 4 „Generalthemen“ hinzugefügt, die mit insgesamt 39 Referaten den 23 der „Allgemeinen Sektion“ gegenüberstehen. Ohne hier das Für und Wider freier und gesteuerter Themen zu erörtern, sei festgestellt, daß gegenüber dem „a priori“ der 2 Hauptreferate des jeweiligen Generalthemas den Kurzberichten nur ein geringer Bruchteil zur Verfügung stand, daß aber diese empfindliche Spanne in der alphabetisch-gleichberechtigten Druckanordnung — wo gleichsam der „Themengeneral“ inmitten seiner Mann-

schaft steht — weniger fühlbar wird; festgestellt sei ferner, daß unter den 4 Generalthemen das Wort-Ton-Problem die meisten Kurzberichte fand.

Unter den drei öffentlichen Vorträgen, die Hamburgs Blickrichtung als gemeinsame Basis erkennen lassen, lenkt eröffnend J. P. Larsen (Kopenhagen) die Aufmerksamkeit auf *Die Trauerhymne für die Königin Caroline (1737)* und nennt dies Werk geradezu *Ein Händelrequiem*. Er unterstreicht, daß Händel in seiner Kirchenmusik neben englischen (Anthem)-Einflüssen Elemente des italienischen Kammerduetts (Duett-Chöre) und der deutsch-protestantischen Kirchenmusik aufweise und bringt — über Schering hinaus — Belege für die Kirchenlied-Verwendung in der „Trauerhymne“, betont, daß nicht nur das Gallus-Zitat („*Ecce quomodo*“), sondern auch die achtmalige Wiederholung („*ihr Ruhm lebet ewiglich*“) beabsichtigt und daß Seifferts „Amputation“ dieser Stelle ein Fehlgriff sei. (Sollte hier die seit Augustin bis Bungus nachweisbare Symbolik der Acht als „*future resurrectionis indicium*“ — vgl. AfMw. 14, 111 — noch wirksam sein?) In ein „europäisches Randgebiet“ führt der dritte Vortrag, in dem C.-A. Moberg (Uppsala) über *Das Musikleben in Schweden* berichtet: Hier brachte die abnorm starke Verstärkung der letzten Zeit ein erstaunliches Anwachsen des Konzertlebens und der Musikerziehung, aber dafür ein Absinken der alten bäuerlichen Musikkultur einschließlich der Spielmannskunst, wie überhaupt die musikalischen Anregungen „*in Wellen von außen her, immer verspätet, oft zusammenschla-*

gend“ eindringen. Dem Auf und Ab einer gregorianischen Randblüte folgte in protestantischer Zeit keine entsprechende Liedpflege; mit der politischen Großmachtstellung und Expansion in der Barockzeit verband sich kein musikalisches Ausstrahlen, wohl aber ein begrenztes, nur repräsentatives „Importieren“ fremder, meist deutscher Musiker. In der Volksmusik erweisen sich die Rückzugsgebiete der Sennkultur des Nordens als beste Bewahrer alter Tradition, während der Süden in seiner Durifizierung den gestaffelten, kulturgeographischen Grenzlinien folgt.

Mit seinem Vortrag *Antike und Orient in ihrer Bedeutung für die europäische Musik* verbindet H. Husmann die räumlich-vergleichende mit der zeitlich-historischen Komponente, der Tradition seines Hamburger Lehrstuhles entsprechend. Er zeigt Verbindungslinien auf zwischen der harmonischen europäischen Musik unseres Jahrtausends, die sich vom „reinen Hören... zur Abstraktion des temperierten Musizierens“ entwickelte, über die Antike hinweg zum Orient. Aufbauend auf den Forschungen Stumpfs, v. Hornbostels und J. Kunsts findet er im physiologischen Bereich, im naturgegebenen „Lokalgefühl der Basilarmembran“ die Ursache zur richtigen Temperierung, aber auch eine Entspannung des Gegensatzes „rein-temperiert“.

Die eben im großen Zusammenhang berührte Antike möge auch die Referate einleiten, die hier nach sachlichem Zusammenhang, nicht in der Reihenfolge des Buches, gruppiert sind, und deren musikhistorisch frühester Themenbereich *Über die drei Tongeschlechter des Archytas* handelt. M. Vogel hebt die Vorzüge der Einstimmung des Archytas mit seinem allen drei Tongeschlechtern gemeinsamem Intervall 28/27 hervor und erklärt damit die lange Beliebtheit des Archytas-Systems. L. Richter schildert *Platons Stellung zur praktischen und spekulativen Musiktheorie seiner Zeit*, die teils das Praktisch-Handwerkliche der „Harmonikoi“ nur als Vorstufe gegenüber dem Wissen um die ethische Wirksamkeit der Musik anerkennt, zu den Pythagoräern hinneigt (im Sinne des späteren Quadriviums), teils (im „Philebos“) als „wissenschaftliche Rehabilitierung der Harmoniker“ aufgefaßt werden kann. Von dieser schon bei Plato erkennbaren Polarität zwischen Zahl und Klang fällt Licht auf die beiden Hauptreferate des 1. Generalthemas *Die*

Musik in den artes liberales, in dem zunächst von geistesgeschichtlicher Seite her H. M. Klinkenberg den *Zerfall des Quadriviums in der Zeit von Boethius bis zu Gerbert von Aurillac* und dessen frühe „Sinnentleerung“ herausarbeitet. Mit Recht wird hier auf das im Christentum veränderte Verhältnis zur Zahl hingewiesen, deren Gesetz von Gott gezeigt werde. Daß aber damit „Zerfall“ und, von Augustinus ausgehend, eine „gefährliche Entwicklung“, bei Hrabanus Maurus eine „phantastische Allegorese fernab jeder Mathematik“ vorliege, dürfte den mittelalterlichen numerus-Begriff allzu sehr mit modernen Augen sehen und seiner bis Bach reichenden mystischen Seite nicht ganz gerecht werden. Die gleiche Auffassung, daß *Die Musik im Kreise der artes liberales* in „kontinuierlicher Emanzipation“ sich herausgelöst habe, entwickelt von musikwissenschaftlicher Seite her H. Hüsch, der nach einem genauer belegten Überblick des Werdegangs der septem artes die schon aus der Antike bekannte Polarität „numerus-sensus“ als Entwicklung zum letzteren hin sieht. (Dieser Auffassung eines Verselbständigungsprozesses gegenüber betont H. H. Eggebrecht [*ars musica* in *Die Sammlung*, Göttingen 1957], daß dies nur als die „triviale“ Seite der musica-Erklärungen anzusehen sei, neben der die „quadriviale“ bestehen bleibe, da ja die Musik „zweipolig“ beiden Gruppen der artes liberales angehöre.) Ergänzend beschreibt W. Bachmann *Bilddarstellungen der Musik im Rahmen der artes liberales* (mit 10 Abb.). Die Macht des Septenarius, der zuweilen im Bild mit den 7 artes zugleich 7 Tugenden, Wochentage und Planeten vereint, wird hier gerade in Illustrationen des späten Mittelalters (S. 54) evident. Mit solch offensichtlicher Symbolik wäre es unvereinbar, wenn im Mittelalter durch Aristoteles' Einfluß die platonisch-pythagoräische Ideenhaftigkeit der Zahlen in eine abstrakte Addition bloßer Einheiten verwandelt worden wäre. C. Dahlhaus, der diese Wende schon in der „unitatum collectio“-Definition des Boethius erblickt, geht so weit, den „musica mundana“- bzw. „humana“-Gedanken angesichts dessen als „nicht mehr sinnvoll“ zu erklären. Aber eine „collectio“ von 7 „unitates“ ist eben für Boethius eine völlig anders „wirkende“ Verbindung als z. B. 6 oder 8! (*Zwei Definitionen der Musik als quadrivialer Disziplin*). Dieser den „Verfall“ sehr stark vor-

verlegenden Referatengruppe folgen nach G. Reaney's Seitenblick auf einen englischen Traktat („*Quid est musica*“ in the *quatuor principalia musicae*) im Rahmen des Kongresses zwei Ausblicke auf die Spätzeit: K. W. Niemöller zeigt die Verbindung *Ars musica-ars poetica-musica poetica*, und damit die humanistische Schwergewichtsverlagerung zum Trivium hin besonders eindrucksvoll an dem sprachlichen Gegenstück zu Wollicks *opus aureum* vom Jahre 1501, dem *Aerarium aureum* des Jac. Magdalius von Gouda, und W. Blankenburg zeichnet *Die Nachwirkung der artes liberales in den reformatorischen Gebieten und deren Auflösungsprozeß*, wobei er Melanchthon als Mittler von Rhetorik und Musik heraushebt, aber auch mit Recht die insbesondere im Luthertum weiterbestehende „doppelte Verankerung der Musik im Trivium und Quadrivium“ unterstreicht. Zur Frage der Musikauffassung um 1500 erschließt der Traktat *Matthaei Herbeni Trajectensis „De Natura Cantus ac Miraculis vocis“* (1496), über den J. Smits van Waesberghe (Amsterdam) im Zusammenhang mit seiner Herausgabe dieses Werks berichtet, neues Material. Der Vorstoß des humanistischen Theologen für die bis dahin als „puerile“ verachtete homophone Schreibweise bringt zugleich den interessanten Beleg, daß Obrecht auch Werke im reinen „syllabatum“-Stil schrieb. Von den Theoretikern und ihren Definitionen zum praktischen Musikdenkmal wendet sich W. Schrammek, der *Das Buxheimer Orgelbuch als deutsches Liederbuch* heraushebt, dabei scharf zwischen Bearbeitungen und Orgel-Übertragungen unterscheidet, von denen nur die letzteren altes Liedgut eruieren, ja sogar 40 mehrstimmige deutsche Tenorlieder zurückgewinnen lassen. Zu diesen durch eine verbesserte Methodik der Quellenbetrachtung gewonnenen Liedkenntnissen bringt G. Sowa die überraschende vorläufige Nachricht über *Eine neu aufgefundene Liederhandschrift mit Noten und Text aus dem Jahr 1544*, die um 1700 als Bucheinband verwendet wurde, nun 550 Einzelmelodien (vierstimmig) überliefert und demnächst im Druck erscheinen soll. Schon jetzt werden 12 bekanntere und 9 neue Liedtextanfänge angegeben (leider vermißt der Leser die Angabe des Fundorts, auch dürfte die Jahreszahl 1450 — S. 224, 6. Zeile von unten — in 1540 zu verbessern sein). Die Reihe neuentdeckter Quellen führt B. Kah-

mann (Nymegen) weiter, der *Über Inhalt und Herkunft der Handschrift Cambridge Pepys 1760* berichtet, ein bisher wenig beachtetes Manuskript aus der Zeit vor 1509 mit 57 Stücken, 30 Motetten und 27 Chansons des Josquinkreises, hauptsächlich Fevins. Etwa 60 Jahre jünger ist *Die Rostocker Praetorius-Handschrift* (1566), über die L. Hoffmann-Erbrecht eine Zusammenfassung seiner in *Acta Musicologica* XXVIII erschienenen Beschreibung gibt. 204 lateinische geistliche Stücke, von denen zu 44 vorerst keine Konkordanzen feststellbar sind, sammelte hier der Hamburger Jacob Praetorius für den Herzog von Mecklenburg-Schwerin. Eine *Sonata con voce* von *Giovanni Gabrieli*, die Christiane Engelbrecht mit der *Sonata sopra Sancta Maria* Monteverdis vergleicht, bereichert unsere Quellenkenntnis frühester Sonaten, hier noch dazu mit der auffallenden Bezeichnung „con voce“. *Eine unbekannte Liederhandschrift aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts*, mit 101 einstimmigen Liedern ohne Generalbaß (Sign. 2490 der Straßburger Universitätsbibliothek) beschreibt H. Worbs. Volkstümliche Tendenzen, Bauernlieder, besonders aber katholische geistliche Lieder wie die des Laurentius von Schnüffis und Beziehungen zum Augsburger Domkapellmeister Gletle geben der Handschrift das Gepräge. Über *Eine neu aufgefundene Buxtehudekantate*, besser: die seit Stiehls Werkverzeichnis nicht beachtete Choralkantate „*Du Friedefürst*“ aus der großen Uppsala-Sammlung berichtet S. Sørensen (Kopenhagen), ein Werk, das von der im Band 5 der Ugrino-Ausgabe stehenden Fassung völlig abweicht und weitgehend im *contrapunctus simplex* komponiert ist. (Der Datierungsversuch auf Grund der „Parallelität“ mit Rosenmüller: *es g b es* gegenüber *e h c e* bei Buxtehude überzeugt nicht.) Nach diesen neues Material erschließenden Referaten umreißt W. Boetticher *Die Magnificat-Komposition Orlando di Lassos*, deren 1. Gruppe (um 1565) noch der gregorianischen Psalmodie stärker verbunden ist, deren 2. (um 1576) Modelltechnik aufweist und deren Höhepunkt (60 Werke) um 1585 liegt. — Aus dem Jahrhundert der drei „großen S“ wird ein nur wenig bekanntes Randgebiet, die Sondergattung englischer Orgelstücke („*Voluntaries*“) aus der Zeit von 1600 bis 1708 berührt: *Geschichte und Entwicklung des Voluntary for Double Organ in der englischen Orgelmusik des 17.*

Jahrhunderts (Susi Jeans, Dorking). Bezüglich Johann Kuhnaus „*Fundamenta Compositionis*“ kommt K. Hahn gegenüber Schering zu dem Ergebnis, daß diese — in fehlerhafter Abschrift überliefert — Walthers *Praecepta* näherstehen als dem Traktat Bernhards. Interessant ist dabei Kuhnaus Bevorzugung des Dorischen und die Zählung als 1. Modus. Kuhnaus Nachfolger Bach wird an zwei Punkten berührt: A. Dürr bringt *Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke*, worin er drei Typen (Parodien, Transkriptionen und Neufassungen) unterscheidet und den Anlässen zur Umarbeitung nachgeht, während R. Eller *Zur Frage Bach-Vivaldi* die alte Auffassung, daß Bach Vivaldi stark umgestaltete, zerstört, hat doch Vivaldi selbst die eigenen Werke gern umgearbeitet, deren handschriftliche Quellen der Fassung Bachs entsprechen. Daß solche Umarbeitungen auch bei Vivaldis Zeitgenossen, speziell den Opern Neapels, üblich waren, zeigt H. Hucke für die Zeit um 1725: *Die beiden Fassungen der Oper „Didone abbandonata“ von Domenico Sarri*. Wiederum nach Deutschland zurück, in die Stadt der ersten deutschen Oper — zugleich unseres Kongresses — führt H. Chr. Wolff mit seiner *Rekonstruktion der alten Hamburger Opernbühne*. Aus dem reichen Material seiner jetzt im Mösel-Verlag erscheinenden Habilitationsschrift entwickelt er Grundriß und Aufbau der Gänsemarkt-Oper mit der damals exzeptionellen Zahl von 15 Kulissenpaaren, den 3 Bühnenabschnitten, dem von der Wanderbühne übernommenen Zwischenvorhang, Flugmaschinen und Versenkungen für Götter und Teufel. (Beim Übergang von S. 238/39 scheint eine Zeile als Opfer des Druckfehlerteufels in der „Versenkung“ verschwunden zu sein). Es ist für die heutigen Forschungsschwerpunkte immerhin bezeichnend, daß im Rahmen der „Allgemeinen Sektion“ die Zeit nach 1750 fehlt. Einzig das Randgebiet Finnland streift A.O.A. Väisänen (Helsinki) mit seinem Bericht über *Yrjö Kilpinens Kanteletar-Lieder*, dem op. 100 des 1892 geborenen finnischen Liedmeisters, der hier das oft komponierte Nationalepos *Kalevala* zum Vorwurf nahm. Nur 6 von den 23 Referaten der Allgemeinen Sektion entfernen sich von der historischen nach der systematischen Richtung. *Der melodische Terzenverband*, den H. J. Moser über 6 Jahrhunderte verfolgt und der als „*Continuum der Hörvorstellung*“

vermutet wird, offenbart zugleich die Schwierigkeit kombiniert historischer und systematischer Schau. — *Grundverschiedenheiten musikwissenschaftlichen und soziologischen Denkens und Möglichkeiten zu ihrer Überwindung* erörtert H. Reinold, und eine noch speziellere soziologische Blickrichtung regt K. F. Bernhardt mit seinen „*informativischen Hinweisen*“ „*Zur musikschoepferischen Emanzipation der Frau*“ an. Daß der „*soziale Sinn der Musik*“ uns zwingt, die Beziehungen zwischen Klang und „*heteronomen Erscheinungen*“ aufzuzeigen, m. a. W. der Komplex *Semantische Elemente* ist Gegenstand der Untersuchungen Sofia Lissas (Warschau).

Es ist verdienstlich, daß im Generalthema *Akustik und Musik* zunächst ein „*Überblick über die hauptsächlichen Ergebnisse der letzten Jahre auf musikalisch-akustischem Gebiet*“ gegeben wurde. *Schallwiedergabe und -aufnahme* und hier der „*Raumklang*“ (Kösters und Harz), die Randdämpfung von Lautsprechermembranen (Buchmann) sowie die stereophone Technik bilden den 1. Teil von W. Lottermosers Bericht. Zur *Stimmtonfrage* ergaben Messungen, daß das Ein- und Nachstimmen gegenüber dem Bemühen um Normung erhöhte Aufmerksamkeit verdient; in der *Raumakustik* interessieren die Unterschiede der Nachhallzeit, die z. B. im „*Sacre*“ Strawinskys noch unter Mozarts Jupiter-Sinfonie liegt, aber auch Versuche über die Bemerkbarkeit von Echos, deren kritischer Punkt bei 30 ms (H. Haas) liegt. In der *Akustik der Musikinstrumente* profitieren besonders der Orgelbau von den neuen Ergebnissen und für die *Physiologisch-musikalische Akustik* ist die Einführung des „*son*“-Maßes bemerkenswert. Nach diesem Überblick berichtet H. Reinecke über eigene Forschungen im Bereich physiologischer Akustik, wobei er mit Recht die psychologische Eigengesetzlichkeit berücksichtigt. Im Mittelpunkt stehen die Probleme der Linearität des Ohres und Versuche mit Kombinationstönen, insbesondere eine modifizierte Weiterführung der binauralen Untersuchungen Husmanns: Hier ergab sich bei der Bewertung von Intervallgrößen, daß die große Sekunde, (dann Quint, kleine Terz, Sext, Quart) am sichersten, die große Terz jedoch schwankend eingestellt wurde, daß hier also „*offenbar ein Wettstreit zwischen Konsonanz und Temperatur*“ stattfindet. Ergänzend referiert L. Müller über Das

optische Bild akustisch guter Räume und stellt die jeweiligen optischen Merkmale den akustischen gegenüber; F. Koch schildert die *Moderne Aufnahmetechnik*; die z. Z. einerseits um Erhaltung des originalen Klangbildes (ein Mikrophon) bemüht ist, andererseits — von der modernen Tanzmusik her — sich bewußt davon abkehrt (Mischpult, mehrere Mikrophone), ja sogar in Auftragswerken nur noch technische Wiedergabe von vornherein im Schaffen vorsieht. Gegenüber solcher Verbindung von Komposition und Funktechnik dient *Die Industrieschallplatte als Mittlerin musikgeschichtlichen Erbes*. Fred Hamels Referat hierüber ist nach seinem viel zu frühen Ableben zugleich selbst Dokument seiner großen Verdienste auf diesem Gebiet geworden. Aus der Akustik der Musikinstrumente fanden nur Orgel und Geige besondere Erwähnung: *Über die Funktionen der verschiedenen Traktursysteme der Orgel, ihre Vor- und Nachteile*, berichtet W. Linhardt; *Der Wandel des Geigenklanges seit dem 18. Jahrhundert*, ausgehend von Jacob Stainer, d. h. unter historischem Gesichtspunkt, ist Gegenstand des Berichtes von W. Senn (Innsbruck). Hervorgehoben seien dabei seine Bedenken gegen den üblich gewordenen, aber nicht charakteristischen Ausdruck „Kurz Halsgeige“. Die letzten beiden Berichte dieser Sektion kreisen nochmals um das Problem des Hörens und versuchen, ihm durch exakte Messungen beizukommen: H. Fack geht von der mit „I“ bezeichneten „Informationskapazität“ aus, einem Maß, daß die Unterschiedsschwelle bezüglich Intensität, Frequenz und Zeit zusammenfaßt (*Zur Anwendung der Informationstheorie auf Probleme des Hörens*); S. Bimberg untersucht an gesungenen Weisen die „Abweichung von einer gesetzten Sollstimmung“, die eine „deutliche Orientierung zu pythagoräischen Werten“ aufwies (*Die variable Reagenz des musikalischen Hörens*).

Auch die beiden letzten Sektionen folgten dem Grundsatz des Hamburger Kongresses, zunächst das zentrale Nachbargebiet zu Worte kommen zu lassen. So referiert K. Dittmer über *Ethnologie und Musikethnologie*, unterstreicht die unlösliche Bindung beider Gebiete, warnt mit Recht vor isolierter, nur formaler Betrachtung von Kunstwerken, fordert demgegenüber die „Erfassung des geistig-seelischen Inhaltes ... einer Kultur“, mag dies auch zum

Schwierigsten in der Kulturmorphologie gehören und restlose Einfühlung dem Europäer verwehrt sein. So ist überall, auch beim historischen Aspekt, eine verfeinerte Methodik geboten, das Kulturkreisschema P. W. Schmidts revisionsbedürftig. Mit der Kulturkreislehre, sonst aber weitgehend auf Ideen seines Lehrers v. Hornbostel aufbauend, setzt sich auch Marius Schneider in seinem musikwissenschaftlichen Hauptreferat *Entstehung der Tonsysteme* kritisch auseinander. Er bestreitet, daß die „enge Melodik“ die „Mutter aller Systeme“ sei und die Dreiklangmelodik ein erst „späteres historisches Phänomen“. So geht er vom Gedanken der „Monogenese“ der Tonsysteme aus der engen Melodik ab und versucht, in den „Melodiegestalten, welche innerhalb bestimmter Bewegungsmodelle vorkommen“, eine neue Grundlage zu gewinnen; unterscheidet dabei „Mikro- und Makrosysteme“ mit zahlreichen Unterabteilungen. Daß hierin die verschiedensten „ethnischen Einheiten“ nebeneinanderstehen und die Frage nach dem Bezug zwischen ethnischer Einheit und dem gewonnenen System, damit auch die Frage des Inhaltlichen (im Sinne Dittmers) offen bleibt, war wohl zunächst nicht zu vermeiden. Dem Begriff „Musik-Ethnologie“ stellt W. Heinitz im Kurzreferat *Hamburg und die Vergleichende Musikwissenschaft* den letzteren Terminus als den umfassenderen gegenüber und schildert Richtung und Leistungen des von ihm geleiteten Hamburger Instituts. Details verschiedenster Länder folgen: *Über die Gilden blinder Musiker in Japan*, genauer: über Gruppengemeinschaften blindgeborener Frauen, „Goze“ genannt, ihr altes, mündlich vererbtes, im japanischen Dorfwinter beliebtes Repertoire der „danmono“ (Balladen), „kudoki“ (Liebesgeschichten) und „ko-uta“ (Liedchen) berichtet Eta Harich-Schneider. *Kaukasische und albanische Mehrstimmigkeit* vergleicht E. Stockmann und findet in der Besetzung sowie formal Gemeinsames, wobei die Frage eines evtl. genetischen Zusammenhanges noch offen bleiben muß. Echt bäuerliche *Tanzlieder der Turkmenen in der Südtürkei*, deren Zeilen stets 7 Silben enthalten, die darum auch häufig $\frac{7}{8}$ -Takt aufweisen, sonst den Quintambitus kaum überschreiten, zeigt K. Reinhard nach eigenen Aufnahmen. Eine Gruppe von drei Beiträgen zur slawischen Folklore leitet W. Wunsch (Graz), bekannt durch seine Guslaren-Arbeiten, ein: *Die musika-*

lisch-sprachliche Gestaltung des Zehnsilblers im serbokroatischen Volksepos, das ein Rest des „cantar alla viola per recitar“ (abgesunkenes Kulturgut aus Ragusas Renaissancezeit) sein könnte. Das Räuber-Volkslied in dem Gebiet des Tatra-Gebirges, musikalisch eine Abart des Hirtenliedes, kreisend um J. Jánošik, einen der „edlen Räuber“ des 18. Jahrhunderts, behandelt F. Poloczek (Bratislava) und J. Rawp-Raupp widerlegt die Meinung, die Westslawen hätten keine epischen Traditionen („Unsere Krieger ziehen aus dem Kampf heim“ — ein altsorbisches Lied), ja, glaubt, im Wendischen „das älteste slawische, epische Lied überhaupt“ vorzufinden. Das einzige Referat über deutsche Folklore, in dem H. Erdmann *Wesen und Form des Fichtelberger*, eine interessante mecklenburgische Volkstanztradition, näherbringt, schließt die sonst internationale Reihe ethnologischer Berichte ab. Gegenüber den beiden vorangehenden Generalthemen vermischt sich im letzten die systematische mit der historischen Schau. Ausgehend von der Denkpsychologie R. Hönigswalds beleuchtet W. Mohr im Hauptreferat *Wort und Ton* zunächst systematisch die sprachliche Seite, weist im Vergleich zur Musik auf die Möglichkeiten von Deckung und Spannung zwischen Text und Musik hin. Bei seiner Frage „Wo wird Deckung, wo Spannung gesucht?“ wird sich freilich im Einzelfall eine höchst komplexe Fülle von Antworten und Begründungen ergeben. Ihnen nachzugehen bleibt Aufgabe des Historikers; die These, daß die „neuere Zeit gespannte Proportionen ästhetisch befriedigender“ empfunden zu haben scheine, dürfte sich dann als eine allzu abstrakte, darum anfechtbare Verallgemeinerung erweisen. Mit Recht betont Mohr im Schlußkapitel, daß auch die absolute Musik mit der Dichtung vieles, insbesondere zahlreiche Termini, gemeinsam habe, daß man aber deren Bedeutungsunterschiede — im Sprachgebrauch der beiden Disziplinen — einmal überprüfen solle. — Den Gedankengängen ihres Vaters folgend, beleuchtet A. A. Abert das *Wort und Ton*-Problem von musikwissenschaftlicher Seite her, stellt zunächst theoretisch vier Möglichkeiten des Wort-Ton-Verhältnisses auf und findet im Ablauf der Historie, daß die Wendepunkte 1500, 1600 und 1750 gleichzeitig Wendepunkte „von einer musikbetonten zu einer textbetonten Epoche“ sind. Ob wir mit einer solchen bipolaren Lösung auskom-

men, muß freilich bezweifelt werden, wenn wir z. B. bedenken, daß dann die Blütezeit spätbarocker Rhetorik (vor 1750) „nicht-textbetont“ und deren Verfall (nach 1750) „textbetont“ wäre (vgl. dagegen auch die folgenden Referate Eggebrechts und Feders). Es ist nun einmal nicht zu leugnen, daß die in beiden Hauptreferaten nicht genannte Rhetorik das System der damaligen, intensiven Wort-Ton-Verbindung beinhaltet. Gewiß bleibt stets zu klären, inwieweit die Musiker sich ihm unterwarfen. Ob aber die Italiener vor 1750 so wenig textverbunden waren, würde jedenfalls Mattheson stark bezweifeln, da er gerade am Beispiel Marcellos seine sechs Redeteile exemplifiziert. Wie vielschichtig übrigens das Begriffspaar „textbetont-musikbetont“ ist, geht aus der durchaus beachtlichen Bemerkung A. A. Aberts hervor, daß Wagners Musikdrama als Reaktion gegen die alte Oper „textbetont“, das durchkomponierte Lied aber „musikbetont“ sei. Das mag im Hinblick auf Goethes Anschauungen zutreffen, kann man aber sagen „nicht-textbetont“? Mit anderen Worten: die Intensität des Bemühens um den Text kann gleich stark sein, während nur eine Schwergewichtsverlagerung festzustellen ist: etwa vom Herausheben vieler Nebenworte zum Beschränken auf den „Scopus“ bzw. Affekt oder andererseits zum Deklamatorischen hin (worin sich ja die Textbetontheit keineswegs erschöpft). Trotz dieser Bedenken gegen eine Art Pendelgesetz soll damit keineswegs das Anregende der Abertschen Gedanken geleugnet werden. — Zu Beginn der Kurzreferate bestimmt H.-H. Dräger *Die „Bedeutung“ der Sprachmelodie vom „Finaleffekt“ her*, wobei er u. a. Matthesons gleichsam instinktive Treffsicherheit bezüglich der Frageintervalle heraushebt, während E. Herzog (Prag) *Sinnbildung und deren Träger in Sprache und Musik* von der „reziproken Funktion der Artikulation und Intonation“ her betrachtet. Hierher gehörig ist (aus der „Allgemeinen Sektion“) Anneliese Liebes Bericht *Wortforschung als Methode zur Wesensbestimmung des Tones* nachzutragen, in dem eine „Wortfülle“ von 1600 deutschen Bezeichnungen für Toneigenschaften festgestellt wurde, von denen aber nur 30% schall- oder lautmalend sind; noch geringer (nur 20%) sind die reinen Schallbezeichnungen innerhalb der historisch belegten Toneigenchaftsbezeichnungen (16./17. Jahrhundert). — Die restlichen acht Wort-Ton-

Referate beleuchten historische Teilgebiete: R. Stephan berichtet *Über sangbare Dichtung in althochdeutscher Zeit* und rechnet hierzu vor allem Otfrieds Evangelienbuch — Sarans Gegenargumente revidierend —; W. Krüger deutet *Wort und Ton in den Notre-Dame-Organen* — hypothetisch — im Sinne instrumentaler Ausführung (die vermutete Entsprechung „farbige Kathedralen/Instrumentalpraxis“ überzeugt dabei am wenigsten). *Zur italienischen Prosodie* gibt H. Engel Beispiele, wie der Ausgleich von Wort- und Versakzent mit den musikalischen Mitteln der Überdehnung und Diastematie insbesondere im „neuen Madrigalstil“ erreicht wird. (Ob damit bewiesen ist, daß „Mozart ... die Kunst der Madrigalisten kannte“, bleibe offen; unklar ist auch, ob das auf S. 86 unten beschriebene zweite „Mia benigna“-Beispiel in Noten fehlt oder ob der auf S. 87 besonders beschriebene Rore-Anfang damit gemeint ist). *Zum Wort-Tonverhältnis bei J. A. Herbst* weist H. H. Eggebrecht mit Recht auf die damalige Nachbarschaft von Musik und Rhetorik hin und darüber hinaus auf die Gefahren, die aus einer Mißachtung der Theoretiker entstehen; er warnt hinsichtlich der „Vorherrschaft von Text bzw. Musik“ vor der These einer „hin und her flutenden Wellenbewegung“. Zur Frage des Verbreitungsraumes der „musica poetica“-Tradition und insbesondere der Herbstens werden wir freilich auch die „*Musices Poeticae*“ des Abtes Nucius (1612) einbeziehen müssen, um so mehr, als die Anordnung „1. Verba affectuum“, 2. motus, 3. Adverbia temporis et numeri“ sich wörtlich auch dort findet. Gleichsam die Fortsetzung der Wort-Ton-Theorie des 17. Jahrhunderts enthält das Referat *Mattheson und die Rhetorik*, dessen Bemühen um ein vollständiges System der „Klangrede“ — soweit die Fülle des Stoffes dies zuläßt — F. Feldmann zusammenzufassen sucht, wobei bedauerlicherweise für die „Incisionslehre“, auf die Mattheson stolz war (u.a.m.), kein Raum blieb. Die Zeit nach 1750, u. zw. *Das barocke Wort-Ton-Verhältnis und seine Umgestaltung in den klassizistischen Bach-Bearbeitungen* und damit einen Ausschnitt aus seiner Kieler Dissertation gibt G. Feder mit dem interessanten Ergebnis, daß man die „genaue figürliche Übereinstimmung von Wort und Ton ignorierte“ (was nicht für „Textbetontheit“ nach 1750 spricht). Daß eine Betrachtung *Wort und Ton bei Robert*

Schumann im Schumann-Jahr 1956 nicht fehlen dürfte, betont mit Recht W. Siegmund-Schultze in seinem Kurzbericht, der im wesentlichen die bekannten Selbstzeugnisse des Meisters zu diesem Thema zusammenfaßt. Abschließend kritisiert H. Federhofer (Graz) *Zur Einheit von Wort und Ton im Lied von J. Brahms* Riemanns Taktstrichänderung am „Schwalbenlied“, weil die auskomponierten Sinnakzente verwischt würden.

Kommissionsberichte gaben F. Oberbeck (Musikerziehung), E. Stockmann (Instrumentenkunst), W. Wiora (Musikalische Volkskunde) und K. Vötterle (Urheberrecht).

Zusammenfassend muß betont werden, daß im „Konkurrenzkampf“ freier und gesteuerter Thematik die oft als „Referatenmarkt“ geschmähte erstere Art vielleicht die größere Fülle des Wissenswerten, Neuen brachte und damit ihre Existenzberechtigung erwies, während der Nutzen der „Generalthemen“ wohl dann am größten sein dürfte, wenn jeder bereit ist, die sich ergebenden Meinungsdiskrepanzen in aller Ruhe zu überprüfen und zu fruchtbarer Synthese ausreifen zu lassen.

Zum Schluß noch ein verdientes Lob für die Herausgeber!

Fritz Feldmann, Hamburg

Manfred Bukofzer; *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning* (52 Seiten).

Some Aspects of Musicology. Three Essays by A. Mendel, C. Sachs, C. C. Pratt (88 Seiten).

The Liberal Arts Press. New York. 1957
Die beiden in der musikwissenschaftlichen Reihe des American Council of Learned Societies (ACLS) erschienenen Hefte ergänzen sich gegenseitig und geben eine gute Übersicht über die Probleme der Musikwissenschaft in den USA. Bukofzer zeichnet klar die Stellung der Musikwissenschaft im Rahmen der amerikanischen Musikstudien. Er, der selbst aus der europäischen musikwissenschaftlichen Schule hervorgegangen war, konnte die Unterschiede zwischen den amerikanischen und europäischen Studien abwägen. Ausgehend von dem großen Fortschritt, den die amerikanische Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten gewann, und ihrer Stellung als Universitätswissenschaft, behandelt B. die Erziehung des Musikers und den Einbau der „musicology“

in das Ausbildungssystem. Der musikalische Aufbau bis zum Studium der Musikwissenschaft ist in den USA folgerichtig entwickelt, während in Europa die musikalische Vorbildung nicht in diesem Maße reglementiert ist, dagegen ist die allgemein geistige Grundlage durch die Verbindung des Studiums der Musikwissenschaft mit den geisteswissenschaftlichen „Nebenfächern“ breiter. Das Problem „*knowledge of music*“ und „*knowledge about music*“ (S. 23) tritt hier auf. Mit Recht betont B., daß nur beide in ihrer Zusammenfassung das Wesen der Musikwissenschaft bestimmen. In dieser Auffassung hat die Musikwissenschaft ihren Platz in der „*graduate school*“. In der allgemeinen Verbreitung der Forschungsergebnisse der Musikwissenschaft im „*undergraduate*“-Studium ist ihre Aufgabe nicht erfüllt, und eine auf die musikalische Technik beschränkte Musiktheorie entspricht nicht der Breite einer auf den Menschen und seinen künstlerischen Ausdruck bezogenen Musikforschung. In dieser auf die menschliche Kultur gerichteten Aufgabe beruht die Erforschung der abendländischen Musik, wie der außereuropäischen Musik und der unter „systematischer Musikwissenschaft“ zusammengefaßten Forschungsgebiete.

Diese Breite der musikwissenschaftlichen Forschung behandelt C. C. Pratt in seiner Darstellung der Verbindung der Musikforschung mit den Nachbardisziplinen (*Musicology and Related Disciplines* in: *Some Aspects* S. 49 ff). Die gegenseitige Befruchtung der Musikforschung und der historischen, soziologischen, philosophischen, philologischen, biographischen, physikalischen, anthropologischen, archäologischen und ethnologischen Forschungsgebiete ist eine Voraussetzung für die Vertiefung der wissenschaftlichen Erkenntnis. Die Musikforschung gewinnt in unterschiedlicher Blickrichtung die Eigenart ihrer Ergebnisse.

C. Sachs betont die Weite der kulturgeschichtlichen Probleme der Musikforschung (*The Lore of Non-western Music* in: *Some Aspects* S. 21 ff) in der zeitlich-historischen und räumlich-ethnischen Betrachtung, die vor allem seit dem 18. Jahrhundert in der Musikforschung hervortreten. Die „Ethnomusicology“ mit ihren weiten Bindungen an andere Forschungsgebiete hat hier ihre Grundlage.

Im Gegensatz zu diesen die Musikwissenschaft im Rahmen der allgemeinen Kultur-

wissenschaft betrachtenden Darstellungen sucht A. Mendel die Bedeutung der Musikwissenschaft für den praktischen Musiker herauszuarbeiten (*The Services of Musicology to the Practical Musician* in: *Some Aspects* S. 3 ff). Edition, Ornamentik und Erforschung der zeitgegebenen Aufführungspraxis werden hier in ihrer besonderen Bedeutung betont.

Daß diese „angewandte Musikwissenschaft“ für das Musikleben von bestimmender Bedeutung ist, ist eine allgemeine Erscheinung unserer Zeit. Doch wird die Musikwissenschaft nicht in einer „Zweckforschung“ ihre Aufgabe erfüllen. Bukofzer hat in seiner Darstellung des Platzes der Musikwissenschaft in der allgemeinen Musikerziehung die Gefahren einer Verengung der Aufgabe der Musikforschung auf die musikalische Praxis herausgestellt und die damit verbundene Mißdeutung der akademischen Grade. Die schnelle Entwicklung der amerikanischen Musikforschung auf verschiedenen Grundlagen hat ein gewisses Spannungsfeld geschaffen. Die beiden in ihrer Haltung klaren Schriften sind ein wertvoller Beitrag zur Lösung der Spannungen. In ihrer grundsätzlichen Besinnung auf Stellung und Aufgabe der Musikforschung geben sie eine wertvolle Grundlage für die Erkenntnis der Entwicklung der Musikforschung in Amerika und des Wegs, den sie im Rahmen der allgemeinen Musikerziehung und Forschung verfolgt.

Karl Gustav Fellerer, Köln

Études Grégoriennes. Publiées par l'abbaye de Solesmes sous la direction de Dom Joseph Gajard. Band 2, Solesmes 1957. 239 S.

Das französische Choralzentrum Solesmes hat seiner Zeitschrift *Revue Grégorienne* seit einigen Jahren eine populäre Note verliehen und die wissenschaftlichen Abhandlungen einer neuen, in unregelmäßigem Abstand erscheinenden Publikation, den *Études Grégoriennes*, anvertraut. So bedauerlich es erscheinen mag, die seit Jahrzehnten bewährte *Revue* für die Choralforschung entbehren zu müssen, so freudig darf man auf das Erscheinen dieser *Études* gespannt sein, die jetzt bereits mit einem stattlichen zweiten Band aufwarten.

Ein wichtiger Teil des Platzes, ungefähr ein Sechstel, ist ausgesuchten Rezensionen vorbehalten, die z. T., wie in den Erörterungen von Jacques Hourlier und Michel Huglo zur sogenannten paläofränkischen Neumenschrift,

den Charakter eigener Studien annehmen. Anderes wird summarisch abgehandelt, so z. B. der 2. Band der *Annales musicologiques* 1954, der ja beinahe vollständig der Choralforschung und verwandten Gebieten vorbehalten war (vgl. *Mf* 11, 1958, S. 342 ff). Hier hätte man sich (von Huglo) eine ausführliche Stellungnahme gewünscht.

Eine so eingespielte Kommunität wie die Benediktiner von Solesmes kann, vielfach durch gemeinschaftliche Arbeit, über Abschriften und fotografierte Quellen Arbeiten schreiben, die in ihrer Zusammenschau imponierend sind. Streng zu trennen davon sind grundsätzliche Betrachtungen zur Gregorianik, wie sie der Hrsg., J. Gajard, bietet. *Quelques réflexions sur les premières formes de la musique sacrée* nennt er bescheiden seinen Abriss, der von den primitiven Formen der ersten Jahrhunderte ausgeht, um die im Dunkel und nur durch die *traités* des Mittelalters erschließbaren Vorstufen des Chorals lehrbuchartig zu kompilieren. — Eugène Cardine wägt *Théoriciens et théoriciens* gegeneinander ab. — Das verzweigte Gebiet der Hucbald-Forschung betritt Henri Potiron in seiner Untersuchung der *Notation grecque dans l'Institution Harmonique d'Hucbald*. — Einen der gewichtigsten Beiträge bietet Yves Delaporte über *Fulbert de Chartres et l'école chartraine. Le chant liturgique au XI^e siècle*. Die Rekonstruktion der Musik aus den Handschriften jener Epoche stößt heute auf größte Schwierigkeiten, da durch den Verlust der in Chartres verwahrten Handschriften im 2. Weltkrieg (eine genaue Aufstellung gibt der Verf. dankenswerterweise) eine vollständige Übersicht verloren ist. Eine eingehende Analyse der Fulbert zugeschriebenen Texte und Melodien ergänzt diese Arbeit.

Claude Gay wagt sich an ein Thema, das bisher ganz vernachlässigt wurde und deshalb ständige Unruhe in der Mittelalterforschung unseres Fachs verbreitete: die Gesänge zur Totenmesse. Seine *Formulaires anciens pour la messe des défunts* stellen als Ergebnis zusammen: 16 Introitus, 14 Gradualien, 12 Tractus, 7 Allelujaverse, 20 Offertorien und 36 Communions, so daß die fast unvorstellbare Summe von 105 verschiedenen Stücken resultiert (weshalb sich die Gleichsetzung von Requiem und Totenmesse eigentlich von selbst verbieten müßte!); die Melodien sind teilweise beigegeben. Gay

konsultiert 184 Handschriften, die jedoch hinsichtlich ihrer Hinweise auf Provenienz und Zeit nochmals überprüft werden sollten. So sind manche in Antiquariatskatalogen genannten Codices heute in festem Bibliotheksbesitz; die drei beispielsweise für Stuttgart gemachten Angaben sind durchweg falsch: *Bibl. fol. 20* stammt aus St. Paul und wurde zwischen 1135 und 1136 geschrieben, *HB I 236* stammt aus Weingarten und *Cod. brev. fol. 193* muß berichtigt werden in *Cod. brev. 123*, Provenienz Zwiefalten. Das sind natürlich Schönheitsfehler, die dem Wert der Arbeit selbst keinen Abbruch tun, im Hinblick auf die Handschriftenliste aber zur Vorsicht mahnen. — Einer ähnlich umfassenden Arbeit unterzog sich Jacques Chailley, der (endlich, könnte man fast sagen) *Les anciens tropaires et séquentiaires*, d. h. die berühmten Handschriften aus St. Martial in Limoges, deren älteste auf das Jahr 846 bis 847 datiert werden kann, durch Incipitangaben erschließt. Die älteste Tropen- und Sequenzenforschung braucht sich nicht mehr auf zeitraubende Anfragen zu verlassen, sondern kann hieraus viele Einzelheiten entnehmen. Benoît du Moustier untersucht, was für die französische Choralforschung wichtig ist, *Le calendrier cartusien*, während Pierre Combe eines der leuchtendsten Kapitel der Solesmer Tradition in Erinnerung ruft: er gibt eine vollständige Bibliographie des gelehrten Benediktinerabtes André Mocquereau, die eine Vielzahl von Titeln nennt. Schließlich noch der Hinweis auf eine abseitig scheinende Frage, die jedoch weit über die mittelalterliche Musikgeschichte hinausgewirkt hat. Georges Benoît-Castelli widmet der Antiphon „*Ecce nomen domini Emmanuel*“ eine längere Abhandlung, aus der hervorgeht, daß diese in die volkstümliche Weihnachtsfeier (Kindelwiegen) hineinreichende Antiphon, deren Einheit gekünstelt ist, sich aus drei Elementen zusammensetzt, einem sehr alten und unabhängigen Grundbestand (im Antiphonar von Compiègne, 9. Jahrhundert, erstmals erwähnt), einer Hinzufügung des 15. Jahrhunderts, die nie allein, sondern nur als Parasit auftritt, und einem weiteren Anhängsel aus einem Tropus zum Introitus der 2. Weihnachtsmesse. Der Verf. weist sechs Melodiegruppen zum ersten Element nach, wovon die böhmisch-österreichische jenen bekannten Zusatz zeigt, der in *Mf* 9 (1956, S. 257 bis 262) an einem extremen Beispiel untersucht

wurde. So enthüllt sich die überraschende Geschichte einer Symbiose, denn „*l'antienne Ecce nomen Domini du Processionnal monastique paraît-elle être le produit d'un harmonieux assemblage de ces éléments divers pris dans la liturgie et dans le chant populaire*“.

Man darf einer solchen Publikation wahrhaft noch viele Nachfolger wünschen!

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Hermanus A. P. Schmidt S. J.: *Hebdomada Sancta. Volumen Alterum. Fontes Historici, Commentarius Historicus. Casa Editrice Herder, Romae-Friburgi Brisg.-Barcinone 1957. 758 S.*

Das in zwei Bänden erschienene lateinische Werk des Liturgikers an der Pontificia Università Gregoriana bietet eine sehr umfangreiche wissenschaftliche Untersuchung der 1956 für die römisch-katholische Kirche als verpflichtend vorgeschriebenen neuen Karwochenliturgie. Während im ersten Band die verschiedenen Fassungen der liturgischen Texte einander gegenübergestellt werden, enthält der vorliegende zweite Band neben einem hervorragenden quellenkundlichen Teil u. a. den Abdruck aller in den zahlreichen Quellen befindlichen Textformen sowie einen historisch-kritischen Kommentar. Handelt es sich hier um Ausführungen, deren Beurteilung Fachleuten auf dem Gebiet der Liturgik vorbehalten bleiben muß, so findet der dem zweiten Band beigegebene Exkurs über die Gesänge der Karwoche unser besonderes Interesse (vgl. IX. *Cantus Gregorianus*, p. 901—950).

In mehreren Abschnitten bemüht sich der zur Bearbeitung dieses Teiles herangezogene Verfasser (Helmut Hücke) um eine intensive kritische Untersuchung des gregorianischen Melodiengutes der Heiligen Woche. Hervorgehoben sei der *Brevis conspectus scientiae cantus Gregoriani*, in welchem Hücke die historische Entwicklung des Chorals und seiner Einzelformen (Antiphon, Sequenz usw.), vor allem jedoch seiner Traditionen zusammenfassend darstellt. Weitere Kapitel bringen eine z. T. ausführliche Erläuterung sämtlicher Gesänge. Dabei beschäftigt sich der Autor besonders mit der Analyse ihrer formalen und melodischen Struktur. Den Abschnitten selbst liegt eine stattliche Anzahl wertvollen Quellenmaterials zugrunde. Fragt man nach dem Wert der Untersuchung für die Choralforschung, so ist dieser in der

Tatsache zu suchen, daß hier eine in sich geschlossene Abhandlung über die gregorianischen Gesänge, wie sie sich im Zusammenhang der Karwoche darbieten, vorliegt. Leider wurden, wie aus dem Corrigenda-Verzeichnis hervorgeht, mehrere Stellen des laufenden Textes geändert, wodurch das Lesen eine nicht unwesentliche Behinderung erfährt. Karl-Werner Gumpel, Freiburg i. Br.

Antoine Auda: Barthélemy Beaulaigue, poète et musicien prodige. Textes français établis et annotés par André Goosse. Chez l'auteur: 90, avenue du Val d'Or, Woluwe-St-Pierre (Bruxelles). [1957]. 6 Tafeln, 239 gezählte S.

Barthélemy Beaulaigue, dessen Gesamtwerk hier in einem schmalen Band vorgelegt wird, war der Musikforschung bisher eher als Anlaß und Randfigur eines Lyoner Verlegers denn als Dichter-Komponist bekannt. Die Streitigkeiten der Lyoner Verleger — für das Geschäftsgebaren mancher Mitglieder dieser Zunft in der ersten Blütezeit des französischen Notendrucks höchst aufschlußreich — sind ausführlich dargestellt worden (Claude Dalbanne, *Robert Granjon, imprimeur de musique*, Gutenbergjahrbuch 1939, 226 ff.); der Würdigung des fünfzehnjährigen Komponisten, von dem wir noch immer nicht mehr wissen, als daß er etwa 1542 geboren wurde und seit mindestens 1552 bis mindestens 1559 Chorknabe an der Kathedrale von Marseille war, stand die Unzugänglichkeit seiner Werke entgegen. Die vorliegende Ausgabe zeigt nun allerdings, daß der Kuriositätswert dieser Werke — Beaulaigue war offenbar einer der ersten, vielleicht der erste Wunderknabe der Musikgeschichte — das ästhetische und historische Interesse wohl weiterhin überwiegen wird und daß François Lesure durchaus im Recht war, als er zumindest Beaulaigues Chansons mittelmäßig und ihre Veröffentlichung durch Granjon eine verlegerische Spekulation auf den damals wie heute sicheren Wunderkind-Effekt nannte (MGG II Sp. 1055).

Die 13 *Chansons nouvelles*, 1558 gedruckt, stehen noch ganz in der Tradition der späten seconde rhétorique und ihrer Komponisten, vor allem Claudins de Sermisy. Die Texte, Zehn- und Elfsilbler mit wechselnder Zeilenzahl und Strophenform, reihen traditionelle Inhalte geläufig und ohne literarische Präention auf; die üblichen Künstlichkeiten der Schule spielen eine beschei-

dene Rolle (einfache und auf mehrere Silben erweiterte leoninische Reime; rime redoublée in Nr. 4; rime equivoquée in Nr. 2). Musikalisch herrscht die Sermisysche „Normalform“ A A B C . . . A A (Nr. 3, 9, 12, 13; in 9 und 12 wird die Reprise des A-Teils leicht variiert eingeführt) oder A A B C . . . X X (Nr. 1, 2, 5–8, 11). Nur Nr. 4 und 10 sind durchkomponiert und wiederholen einzig den Satz der letzten Textzeile als formale Schlußbegründung. Ebenso wie die Form entspricht auch die Satztechnik dem normalen Bild der Pariser und Lyoner Chanson vor der Jahrhundertmitte. Vollstimmiger, akkordisch-syllabischer Satz überwiegt, Auflockerungen und Imitationen sind selten, alternierende Duos als Nachklang der Josquinzeit finden sich fast gar nicht mehr (Nr. 3, Takt 67–71). Die Schultypik hat durchaus das Übergewicht über etwaige personalstilistische Züge, die am ehesten negativ zu fassen sind: statt der melodischen und formalen Kürze und Pointiertheit, die man an den besten Werken der Gattung kennt, zeigen die meisten Sätze Neigung zu Weitschweifigkeit der Anlage und Uniformität des Ausdrucks. Die Textzeilen werden gern durch Brevensakkorde oder Generalpausen pedantisch gegeneinander abgesetzt; häufig eingeschobene Tripla-Episoden dienen weder der Textausdeutung noch der Form, sondern offenkundig der ostentatio eines bescheidenen ingeniums; die Melodik wirkt engschrittig-gedrückt und wenig charakteristisch, und nur stereotype Läufe und Figuren greifen gelegentlich weiter aus. Einzig die beiden durchkomponierten Sätze zeigen Anläufe zu einem eher ausdruckshaften als darstellenden Textverständnis. Nr. 4 ist eine kriegerische Programm-Chanson mit Fanfarenmotiven und aufgeregter Semiminimen-Deklamation à la Jannequin (dem „wogenden“ Melisma des Superius T. 78–80 und 90–92 ist angesichts dieser programmatischen Tendenz weit eher „mer“ als das nichtssagende „que“ in der Textlegung zuzuordnen; hier hätte der Hrsg. emendieren dürfen). Nr. 10 münzt den Mensurwechsel 3— zur effektvollen Ausdeutung der Text-Antithetik („Rir' il me faut — Plourant ainsi“) aus. Bedeutender als die recht konventionellen und trockenen Chansons scheinen die 1559 gedruckten 14 Motetten zu 5–8 Stimmen, obwohl auch in ihnen Beaulaigues Neigung zu formelhafter und schweifender (hier stark choralgesättigter) Melodik und weitschwei-

figer Formgebung deutlich ist. Satztechnisch reproduzieren die Werke in etwa Gomberts Motettentyp auf einer bescheideneren Stilebene (ausgedehnte Imitationsfelder, verschleierte Zäsuren, Verzicht auf satztechnische und ausdrucksmäßige Kontraste). Ganz fremd ist Beaulaigue dagegen die formale Konzentration durch Refrainbildungen: Wiederholungen kurzer Schlußabschnitte sind sehr selten (Nr. 1), und die große Refrainform zweiteiliger Werke (aB/cB) fehlt auch dort, wo der Text sie fordert (Nr. 6). Zwei Sätze konservieren das alte Tenormotetten-Prinzip in der um 1550 noch zeitgemäßen Variante der „pes“-Konstruktionen. Nr. 3 bringt zum Motettentext „Aperi oculos tuos, Domine, et vide afflictionem nostram“ den Anfang der Friedensbitte „Da pacem“ im Tenor I viermal nacheinander auf *a*, *d'*, *a* und *d'*, wobei die Taktzahlenverhältnisse von Pausen und Durchführungen isometrisch geordnet sind (18 — 17 — 6 — 17 — 18 — 17 — 6 — 17). Nr. 11 bringt ganz ähnlich, nur ohne Isometrie, im Tenor II den Anfang des Engelsgrußes „Ave Maria“ (Liber usualis, S. 1679) zum Motettentext „Hodie Maria Virgo coelos ascendit“. Die letzte Motette der Sammlung führt schließlich als Beleg ungewöhnlicher technischer Meisterschaft einen Rätselkanon vor, der in motu contrario aufzulösen ist. Hier wie in den übrigen Motetten zeigt sich bei allen Mängeln und gelegentlichen Ungeschicklichkeiten (Oktav- und Quintparallelen) eine Sicherheit im technischen Detail, die ein eindrucksvolles Bild vom Niveau der Marseiller Maîtrise (über die wir leider nichts Genaueres wissen) und von dem ungewöhnlichen, offenbar nie zur vollen Reife gelangten Talent des fünfzehnjährigen Wunderknaben gibt. Leider entspricht die Ausgabe technisch nicht immer den wissenschaftlichen Anforderungen. Die Vorbemerkungen des musikwissenschaftlichen wie des literarhistorischen Hrsg. machen keinen über kurze Bemerkungen hinausgehenden Versuch zur historischen und ästhetischen Einordnung der Kompositionen und ihrer Texte; Josquin und Pierre de La Rue jedenfalls (S. 6) dürften als Vergleichsobjekte bei einem südfranzösischen Komponisten der Jahrhundertmitte kaum in Betracht kommen. Bei den Motetten vermißt man den Nachweis der Text- und Melodievorlagen, Hinweise wie „Les thèmes grégoriens traités avec adresse, sous des formes diverses et dans un style rigoureux,

prouvent la solidité de ses connaissances“ (S. 7) und gelegentlich „*Thème grégorien*“ im Notentext bilden dafür nur einen unvollkommenen Ersatz. Der Abdruck der beiden achtstimmigen Motetten bei Montanus (*Thesaurus* I, 1564) wird nur erwähnt, aber textkritisch nicht ausgewertet; man hätte gern erfahren, ob es sich um einen bloßen Nachdruck oder um eine selbständige Ausgabe handelt. Von der Möglichkeit, die Chansons für Leone Strozzi (Nr. 4, 6 und 7) und die Festmotette für den Kardinal Karl von Lothringen (Motette 1) annähernd genau zu datieren, ist kein Gebrauch gemacht worden. Die Chansons müssen spätestens Ende 1552 komponiert sein, da Strozzi von 1553 bis zu seinem Tode in Italien war; Nr. 6 („*pour ledict Seigneur de Capue au despartir de la Prouence*“) nimmt vielleicht sogar Bezug auf Strozzi's Ausfahrt nach Malta im September 1551 (*Enciclopedia Italiana* 32, S. 863 f.) — der Komponist war damals also noch nicht einmal 15, sondern erst 9 bis 10 Jahre alt! Die Motette für den „*Cardinal de Lorraine, passant par Marseille allant à Rome*“ muß kurz vor der Einschiffung des Kardinals in Toulon (ca. 20. Oktober 1555) entstanden sein (René de Bouillé, *Histoire des Ducs de Guise*, I, Paris 1849, S. 335. Das Jahr 1555 nennt auch Lesure in MGG I Sp. 1467, ohne Beleg).

Der Hrsg. verwendet moderne Schlüssel, läßt aber die Notenwerte unverkürzt und setzt gepunktete Taktstriche, wodurch zahlreiche Aufspaltungen und Überbindungen größerer Werte nötig werden. Für eine „*séparation . . . purement visuelle, sans intention rythmique ou autre*“ (S. 11) wären Mensurstriche zwischen den Systemen zweifellos günstiger gewesen. Sehr verwirrend wirkt die inkonsequente Bezeichnung des oktavierten Violinschlüssels: während er in den Chansons wie üblich in jeder Akkolade mit einer 8 versehen wird, erscheint er in den Motetten (ohne Begründung) nur am Beginn jedes Werkes mit, sonst ohne 8. Unpraktisch ist ferner das Verfahren, vor jedem Werk zwar die originalen Schlüssel und Mensurzeichen anzugeben, danach aber statt der ersten Note und der entsprechenden Pausen stets eine Brevis auf der Höhe des Stimm-Einsatzes (also eine Art Custos in Brevis-Form) zu setzen. Die Möglichkeit, etwaige Verkürzungen der Werte auf den ersten Blick zu erkennen, ist damit ausge-

schlossen, und da auch sonst kein Hinweis über Verkürzungen gegeben wird, muß man zu den Faksimiletafeln greifen, um festzustellen, daß die Notenwerte offenbar stets unverkürzt geblieben sind.

Der Text selbst erscheint bis auf einige Druckfehler einwandfrei (S. 61 T. 38, S. 63 T. 83 und S. 78 T. 6 muß das Kreuz über dem System, nicht vor der Note stehen; S. 115 T. 50 ff. Text „*ex*“, nicht „*et*“; S. 123 T. 58 ist über dem Tenor II ein überflüssiges *b* zu streichen; S. 156 T. 136 lautet der Tenor *a*, nicht *g*). Problematisch wirkt dagegen die Akzidentiensetzung des Hrsg., die — über das übliche und wohl unvermeidliche Maß an Differenzen, subjektiven Entscheidungen und Unsicherheiten hinaus — weder konsequent noch überzeugend durchgeführt scheint. Einige extreme Fälle seien herausgegriffen: S. 37 T. 107 und 115 entstehen durch *b* im Baß Querstände zum Alt, ebenso S. 58 T. 77 zum Superius. S. 60/61 sind sämtliche *b*-Zusätze überflüssig, führen Querstände herbei und stören die notengetreue Imitation (an anderen Stellen setzt der Hrsg. ausdrücklich Vorzeichen, um solche „Wörtlichkeit“ der Imitation zu gewährleisten). Überflüssig (und inkonsequent gesetzt, vgl. *b* gegen *h* T. 131¹) sind die *b*-Zusätze S. 120 1. Akkolade; ebenso überflüssig ist die Alterierung von *e* zu *es* (gegen *a* im Superius) S. 235 T. 118. Nicht vertretbar ist ferner die Chromatisierung *es-d-cis* (aus *e-d-c*) S. 100 T. 66—67. Die Dur-Aufhellung am Schluß der Motette 13 (S. 227) wäre, wenn man sie überhaupt vertreten will, mit dem gleichen Recht S. 80, 85, 90 oder 190 anzuwenden, die Auflösung des Quartvorhaltes zur großen Terz (Motetten 1, 3, 6, 7, 8 usw.) auch am Schluß der 2. Motette (S. 120). Einige Akzidentien fehlen, wo sie stehen müßten (S. 41 T. 88² Superius *b*; S. 176 T. 105 Sup. Kreuz, ebenso wohl auch S. 73 T. 2 und 21 analog T. 18); auch Parallelstellen untereinander sind unterschiedlich behandelt (S. 73 T. 11 und 76 T. 90; S. 81 T. 7 und 82 T. 28).

Es bedarf freilich kaum der Erwähnung, daß solche technischen Mängel den Wert der Ausgabe, die das einzige bisher bekannt gewordene künstlerische Dokument der *Maîtrise* von Marseille und zugleich eine musikhistorische Kuriosität ersten Ranges für die Forschung erschließt, nur unwesentlich beeinträchtigen.

Ludwig Finscher, Göttingen

Syntagma Friburgense: Historische Studien Hermann Aubin dargebracht zum 70. Geburtstag am 23. 12. 1955. Jan Thorbecke Verlag Lindau und Konstanz 1956. 359 S. Mit vorliegender Festschrift wurde der 70jährige Historiker Aubin geehrt, der nach einem an vielseitigen und intensiven wissenschaftlichen Leistungen reichen Leben nun noch durch Begründung des Herder-Forschungsrats und des Herder-Instituts in Marburg das Fundament zur Wiederaufrichtung der deutschen Ostforschung gelegt hat. So stehen unter den Beiträgen des schönen Bandes sinnvollerweise auch zwei bemerkenswerte Arbeiten zur musikalischen Osteuropakunde. Walter Salmen nimmt (S. 235—242) *Die internationale Wirksamkeit slawischer und magyarischer Musiker vor 1600* zum Gegenstand einer kleinen Skizze. Die aus zahlreichen älteren und neuen Arbeiten zur Musik- und Literaturgeschichte, Landes- und Ortsgeschichte wie archivalischen Publikationen gesammelten Angaben über das Auftreten polnischer, böhmischer und ungarischer Musikanten (*joculatores, histriones*) an den Höfen und in den Städten Deutschlands und Westeuropas verbindet der Verf. mit zeitgenössischen Hinweisen auf die Besonderheit ihrer Instrumente und Vortragsweise zu einem anziehenden und farbenreichen Bild, das ahnen läßt, welche Bedeutung den „Fahrenden“ aller Art für den Kulturaustausch im Mittelalter zukam. Wir sehen daher mit begreiflicher Spannung der möglichst baldigen Publikation einer großen Quellenarbeit des Verf. zum gleichen Problem auf europäischer Basis entgegen.

Walter Wioras Studie über *Die sogenannten nationalen Schulen der osteuropäischen Musik* (S. 301—322) setzt bei der Kritik der schlagworthaften Bezeichnung an und entwickelt daraus eine eindringliche Diskussion der weitverzweigten Problematik, die sich hinter der Neuartigkeit bestimmter Partien der Kunstmusik der Polen (Chopin), Russen (bes. Mussorgskij), Böhmen (Smetana) und Ungarn (bes. Bartók) verbirgt. Er erblickt darin zu Recht eine Teilerscheinung jenes Erwachens der Völker zum Bewußtsein ihrer sprachlichen, geschichtlichen und kulturellen Eigenart, das im Renaissancezeitalter in Italien anhub, allmählich durch Europa wanderte und im 20. Jahrhundert auf den ganzen Erdkreis überzugreifen be-

gann. Die fraglichen Musikphänomene sind einander darin verwandt, daß sie alle an Denkmäler der musikalischen Vergangenheit des eigenen Volkes oder an die schriftlos überlieferte Volksmusik anknüpfen; die Verehrung, mit der das geschieht, macht die nationale Grundhaltung des Vorgangs deutlich. Darzutun, daß die hierbei hervortretenden Stilmerkmale nicht „national“ im engeren Sinn sein müssen, vielmehr zu erheblichem Teil in „pränationalen“, beispielsweise kulturkreisbestimmten Grundschichten oder in übernationalen Epochenstilen wurzeln können, ist ein Hauptanliegen des Verf. Er läßt sich durch diese weite Sicht freilich den Blick für das Nähere nicht trüben, nämlich für die Tatsache, daß es doch eben die romantische Begeisterung für das eigene Volkstum war, was den neuartigen, frischen Ton veranlaßte und zum Eindruck einer „nationalen Schule“ führte, mochten die Werke im einzelnen noch so heterogene Elemente enthalten, bei Chopin beispielsweise „nationalisierte europäische Grundformen“, bei Mussorgskij die genial ungeschlachte Nachbildung von „Tonfällen einzelner Typen und Gemeinschaften“, von „Wesenszügen menschlicher Grundschichten“. Das dabei nicht eine eng „nationale“ Musik resultieren muß, zeigt beispielhaft das besonders liebevoll behandelte Schaffen Bartóks, das doch für die Kunstmusik einen Einbruch folkloristischer Elemente von radikaler Konsequenz bedeutete. Der Akzent liegt jedoch nicht auf dem speziell „Magyarischen“, „Rumänischen“ oder „Bulgarischen“, sondern auf der Intensität und Tiefe der Einverleibung urtümlicher Gestaltprinzipien in die musikalische Hochkunst und der damit bewirkten Erneuerung ihrer innersten Struktur. Die Einheitlichkeit von Bartóks Werk trotz dessen Verwurzelung in sprachlich so verschiedenen Völkern scheint dem Verf., wenn wir ihn recht verstehen, für eine Verwandtschaft dieser osteuropäischen Nationen in ihren „Grundschichten“ zu sprechen.

Er betrachtet daher konsequenterweise das Problem auch noch unter dem Aspekt des „Ost-West“ und gelangt zu dem Ergebnis, daß das Phänomen der „nationalen Schulen“ im osteuropäischen Musikschaffen nicht zu trennen ist von der Existenz eines Gefühls von Jugendfrische und eines Sendungsbewußtseins, das die Völker trotz ihrer ethnischen Verschiedenheit, ja nationalen Ge-

gensätzlichkeit, doch irgendwie gegenüber dem „alten“ Westen verbindet, mögen auch derlei Empfindungen heute mit politischen und ideologischen Momenten zu einem unentwirrbaren Geflecht verfilzt sein. Der abschließenden „universalgeschichtlichen“ Deutung endlich erscheint das Spezialphänomen der „nationalen Schulen“ als Teil eines Weltvorgangs, der sich „in anderen Phasen und Fassungen“ ebenso in anderen Weltteilen abspiele, und der „ebenso wie die Nationen auch Kulturkreise, Schichten und Stilgemeinschaften verschiedener Größenordnung“ betreffe. Die sachlich aufschlußreiche und geistig anregende Studie, die man auf dem Hintergrund einer größeren Arbeit des Verf. sehen muß (*Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1958), läßt klar die tiefe Neigung zur Herausstellung „weltweiter“ Zusammenhänge und zur Systematisierung der Erscheinungen erkennen, was vielleicht nicht jedermann zusagt. Der Gefahr einer zu schematischen Vereinfachung entgeht der Verf. jedoch durch die ständige Bereitschaft zur dialektischen Gegenthese da, wo die mit einer Fülle von konkreten Data ständig in Evidenz gehaltene historische Realität solches erfordert. Georg Reichert, Tübingen

Anthony van Hoboken: Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Bd. 1 [nebst] Beil. Mainz: Schott (1957). XXI, 848 S.

Für die Erstellung neuer thematischer Kataloge haben sich die Jahre nach 1945 — was für die besonders schwierigen Arbeitsverhältnisse der deutschen Musikwissenschaft nachdrücklich betont werden muß — als überaus fruchtbar erwiesen. Wenn ich zum Erscheinen des von Hans Halm abgeschlossenen Kinskyschen Beethoven-Katalogs, wissenschaftlich gesehen, von einem „*Stück Idealismus*“ sprechen durfte, der sich „unter schwierigsten äußeren Bedingungen“ zu bewähren hatte (Mf. IX, 1956, 487), so könnte jeder den Verf. des längst erwarteten, nunmehr mit seinem ersten Band vorliegenden thematischen Katalogs der Werke Haydns um die unvergleichlich großen Möglichkeiten beneiden, die ihm zur Erlangung seines Materials zu Gebote standen.

Da ist vor allem seine eigene umfangreiche Sammlung musikalischer Erst- und Frühdrucke zu nennen. Des weiteren konnte van Hoboken nach Ausweis seines Arbeitsberich-

tes im Vorwort (XVIII) nicht weniger als 60 Sammlungen in Europa und Amerika selbst aufsuchen. Hinzu kommen die heute z. T. verbrannten Haydnbestände in 48 österreichischen und süddeutschen Bibliotheken und Stiftungen, die E. F. Schmid für ihn zwischen 1937 und 1939 aufgenommen hat, endlich die Auskunftserteilung einer sehr großen Zahl von Bibliotheken und Privatpersonen. Mit berechtigtem Stolz kann v. H. diese stattliche Zahl besonders günstiger Umstände nachweisen, von denen die Vorbereitungen zu seinem thematischen Katalog immer wieder begleitet waren. Aber diese nüchterne Statistik drückt doch nur nach ihrem äußeren Umfang eine Arbeitsleistung von Jahrzehnten aus, der als solcher niemand seine größte Hochachtung versagen wird. Was jedoch aus jenen Zahlen niemals abzulesen sein wird, sind die inneren Schwierigkeiten der bei Haydns künstlerischem Vermächtnis so besonders verwickelten Quellenlage, es ist die ganze Problematik der Überlieferungsgeschichte, an der zum guten Teil die ältere Haydn-Gesamtausgabe gescheitert ist und mit der sich auch die neue ständig auseinandersetzen muß. Gerade damit wird dieses neue Werkverzeichnis zu einem Modellfall für die Erkenntnis, daß es verbindliche Normen für die Herstellung von thematischen Katalogen niemals geben kann, daß jeder aus der Eigengesetzlichkeit des von ihm zu erfassenden Materials erwachsen muß, nicht zuletzt auch aus der individuellen Einstellung des Verf. zu seiner Aufgabe, wobei im vorliegenden Falle nicht zu übersehen sein dürfte, daß v. H. selbst Sammler ist.

Zu einer Würdigung dieses neuen Katalogs muß natürlich auch seine Vorgeschichte herangezogen werden. Der Verf. ist keineswegs auf einem geraden Weg auf ein vorgezeichnetes Ziel zugeschritten. Im Zusammenhang mit der Gründung des „Archivs für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften“ an der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek („Stiftung van Hoboken“) begann er, seine Privatsammlung auf die Komponisten zwischen Bach und Brahms zu spezialisieren und empfand dabei das Fehlen bibliographischer Hilfsmittel für Haydn besonders schmerzlich. Er begann dann, eine Kartothek der ihm bekannt gewordenen Haydn-Drucke mit Incipits anzulegen. Ziel dieser Arbeit war ein Sonderband zum geplanten Katalog seiner Erst-

drucksammlung mit einem Verzeichnis der Haydn-Drucke aus eigenem Besitz und darüber hinaus. Daraus entwickelte sich dann in einem weiteren Arbeitsgang nach dem 2. Weltkrieg der thematische Katalog mit Vervollständigung der Incipits, mit Nachweis der Eigenschriften, der wichtigsten Abschriften und mit Erweiterung der Kenntnisse über möglichst alle Drucke sowie mit einer dokumentarischen Unterbauung des für jedes Werk und jede Werkgruppe Wissenswerten durch Briefe, Biographisches, Verlagsanzeigen usw. Schon einmal war aus einem solchen Nebenergebnis eigener Sammeltätigkeit ein heute noch grundlegendes Arbeitsinstrument für die Forschung entstanden. Man darf an E. L. Gerbers *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* denken, das aus biographischen Notizen zu einem geplanten alphabetischen Verzeichnis der „Tonkünstler-Bildnissammlung“ des Verf. hervorgegangen war.

Um ganz kurz mit der Gesamtplanung des Werkverzeichnisses bekannt zu machen, ist zu sagen, daß der vorliegende 1. Band ausschließlich der systematisch auf 20 Gruppen verteilten Instrumentalmusik gewidmet ist. In weiteren 11 Gruppen soll dann der 2. Band die Vokalwerke und in einer zwölften die von Haydn bearbeiteten Schottischen und Walisischen Volkslieder behandeln sowie Tabellen und Register bringen. Vorgesehen ist noch „eine systematisch geordnete Übersicht über die in Haydns Werken vorkommenden Motive“.

Zwangsläufig ergab sich die systematische Einteilung des gesamten Materials nach Werkgruppen, da eine durchgehende chronologische Ordnung undurchführbar gewesen wäre. Die Eigenschriften mit Angabe wenigstens des Entstehungsjahres, ganz selten auch des genauen Datums, sind in der Masse des Überlieferten durchaus in der Minderzahl. Immerhin hat der Verf. die in schon bestehenden Verzeichnissen vorgefundenen chronologischen Ansätze aus den Serien I, XIV und XX der alten Gesamtausgabe und die von J. P. Larsen (*Drei Haydn-Kataloge*, 1941) für die Klaviertrios vollzogene Ordnung beibehalten können. Soweit derartige Anhaltspunkte für die chronologische Folge innerhalb der Werkgruppen nicht zur Verfügung standen, legte v. H. Haydns eigenes Werkverzeichnis von 1805 zugrunde, und wo auch dieses versagte, numerierte er selbständig.

Es ist kürzlich gelegentlich einer Würdigung dieses Katalogs der Gedanke ausgesprochen worden, es gäbe heute „noch keine Haydn-Philologie auf breiter Basis“ (H. Heckmann, *Musikwissenschaftliche Unternehmungen in Deutschland seit 1945* in *Acta musicologica*, XXIX, 1957, 85). So unzureichend freilich, wie es nach S. X in v. H.s Vorwort scheinen könnte, sind die Grundlagen der neueren Haydnforschung nun doch nicht, auf denen ein thematischer Katalog mit echten wissenschaftlichen Ansprüchen aufbauen müßte. Pohl-Botstibers dreibändige Haydnbiographie (1875—1927) wird vom Verf. an erster Stelle genannt. Daß dieses Werk, dessen Verdienste um die Haydnforschung nicht bestritten seien, auf weite Strecken hin immer wieder als einzige Literatur zu den einzelnen Stücken zitiert wird, mag etwas merkwürdig berühren. Wichtig für die Haydnforschung scheint mir dagegen der Hinweis auf „Tausende von Zetteln“ mit Notizen Pohls zu sein, die dem Verf. die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“ zur Verfügung gestellt hatte. Sie lassen, so möchte man v. H. glauben, darauf schließen daß Pohl selbst neben seiner Biographie einen thematischen Katalog plante. „Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß das enorme Material, das hier zum erstenmal von einem einzelnen zusammengetragen wurde, diesem über den Kopf gewachsen ist“ (Vorwort X). Irgendwie bestätigt sich dann auch von dieser Seite her Ph. Spittas Auffassung von Pohls Haydnbiographie (*Zur Musik*. 16 Aufsätze, 1892, 159), sie sei „keine historische, auch keine biographische, sondern mehr eine antiquarische Arbeit“.

Nach Pohl zitiert v. H. beim allgemeinen Hinweis seines Vorwortes auf die benutzten Hilfsmittel als einzigen Aufsatz den Sandbergers *Zur Entstehungsgeschichte von Haydns „Sieben Worte des Erlösers am Kreuze“* (so heißt er genau und ist überdies auch in dessen *Ausgewählten Aufsätzen zur Musikgeschichte*, 1921, abgedruckt). Warum gerade dieser Aufsatz als einziger an dieser bedeutsamen Stelle des Vorworts hervorgehoben wird, bleibt unverständlich. Was soll man aber dazu sagen, wenn hier Larsens Hauptwerk so zitiert wird: *Die Haydn-Überlieferung* (1939, mit einem Anhang 1942)? Mit diesem sogenannten Anhang kann doch nur die 1941 selbständig erschienene Faksimileausgabe der drei Haydn-Kataloge gemeint sein, in der Ab-

kürzung dann auch unzutreffend mit *LAnh* bezeichnet. Immer wieder muß man übrigens im Verlauf des thematischen Katalogs feststellen, daß die weitreichenden Verdienste Larsens nicht immer genügend zur Geltung kommen, dem H. C. Robbins Landon sein Buch *The Symphonies of Joseph Haydn* (1955) als dem „*Father of modern Haydn research*“ gewidmet hat. So kann man, um nur dies anzudeuten, in der Einleitung zur Gruppe I, Symphonien, unmöglich von Sandbergers fragwürdiger „*Münchener Haydn-Renaissance*“ sprechen (S. 1 f.), ohne hier gleich die Widerlegung seiner Versuche durch Larsens Polemik in den *Acta musicologica* und in der Zeitschrift für Musik zwischen 1935 und 1937 zu erwähnen. Daß Landons verhältnismäßig spät (1955) erschienenes Buch für v. H.s „*Katalogarbeit nicht mehr ganz berücksichtigt werden*“ konnte, ließe sich verstehen, wenn nicht das „*Frühjahr 1957*“ datierte Vorwort des Haydn-Katalogs an die Möglichkeit denken ließe, daß doch noch mehr von Landons Ergebnissen während der Drucklegung hätte eingearbeitet werden können. Das sei nun einmal dahingestellt, aber es dürfte doch eine Ungerechtigkeit dem höchst verdienstvollen jungen Haydnforscher gegenüber bedeuten, wenn man diese erste umfassende Monographie über den Sinfoniker Haydn, die man mit Recht „*in der quellenkritischen Arbeit geradezu beispielhaft*“ genannt hat (H. Wirth in *Mf.* IX, 1956, 471), in einem Rechenschaftsbericht über benutzte Hilfsmittel mit einem trockenen Zitat abtut.

Aus der Quellenlage ergab sich von selbst, daß das in einem thematischen Katalog der Werke Haydns zu verarbeitende Material alles andere als einheitlich beschaffen sein konnte. Es zerfällt in drei Schichten: die als authentisch geltenden Werke, dann „*solche Werke, deren Echtheit aus guten oder traditionellen Gründen angenommen werden kann*“, endlich die zweifelhaften oder nachweislich unechten Werke, wobei für die Festlegung bestimmter oder wahrscheinlicher anderer Komponisten Landon bei den Sinfonien bereits die beste Vorarbeit geleistet hatte.

Bei der Anerkennung der Echtheit „*aus guten oder traditionellen Gründen*“ wird man manche Bedenken erheben müssen. Ich greife nur zwei Fälle heraus. Die sattnam bekannte *Kindersinfonie* (bzw. „*Berchtolsgadener Sinfonie*“) erscheint in Gruppe II unter Nr. 47

mit Stern, also unter den nach Meinung des Verf. als echt anzunehmenden Werken. E. F. Schmid hatte das Stück (Mozart-Jahrbuch 1951, 69 ff.) Leopold Mozart zugesprochen, hierzu dann (ebenda 1952, 117 f.) eine Ergänzung gegeben mit Hinweis auf eine von Landon aufgefundene Handschrift, die einen Pater Edmund Angerer als Autor nennt. Eine genauere Untersuchung dieser Handschrift war Schmid damals nicht möglich, doch wird sie, sagt er ausdrücklich abschließend, „*kaum etwas Wesentliches an der bisher einleuchtendsten Zuweisung des Werckchens ändern, der Zuweisung an Mozarts Vater*“ (S. 118). Damit hat Schmid seine Beweisführung zugunsten L. Mozarts durchaus noch nicht „*entkräftet*“, wie v. H. S. 334 meint, um dann die traditionelle Echtheit der *Kindersinfonie* zu retten, da sie „*wohl immer unzertrennlich mit Joseph Haydns Namen verbunden bleiben wird*“. Die 6 Feldpartien, Gruppe II, Nr. 41–46 mit Stern, deren sechste den von Brahms variierten *Chorale St. Anthoni* enthält, sind in Larsens und Landons Werkverzeichnis ihres Artikels *Haydn* (MGG V, 1889) unter die *Divertimenti* nicht aufgenommen. Marion Scott (*Grove, Dictionary of music and musicians*, 5/1954, IV, 177) stellt die Echtheit in Frage und meint: „*This or the whole work*“ (d. h. die den Choral enthaltende Feldpartie) „*may be by Pleyel*“. V. H. nimmt von dieser Zuweisung kurz Notiz, übersieht aber, daß E. Blom in seinem Artikel *Haydn-Variations* bei Grove in der Echtheitsfrage mit Scott übereinstimmt. Obwohl die einzig erhaltene Abschrift der Feldpartien in der Zittauer Sammlung Exner kaum als authentische Quelle gelten kann, weicht v. H. der Stellungnahme Larsens und Landons sowie Bloms aus. Die von ihm unterstellte Echtheit ist zweifellos auch hier wieder eine aus „*traditionellen Gründen*“, d. h. wohl ein Zugeständnis an den hohen Bekanntheitsgrad der Brahms'schen Haydnvariationen.

Was die zu jedem Werk in breitem Umfang verzeichneten zeitgenössischen Abschriften angeht, so fragt sich, ob hier, alle Wichtigkeit zugegeben, die sie für die Überlieferung von Haydns Frühschaffen haben können, für die spätere Zeit nicht doch zuviel des Guten getan worden ist. Hierzu und auch zur Fülle der aufgeführten Ausgaben hat sich der Verf. selbst nicht ohne Skepsis geäußert, „*daß die zahlreichen Abschriften an sich noch keinen Quellenwert besitzen*.“

In einer späteren, endgültigen Auflage des Katalogs sollte man sich deshalb auf die Abschriften beschränken, deren Authentizität einwandfrei feststeht" (XXV). Und: „Wenn auch für die Ausgaben gilt, daß die Quantität bei weitem nicht der Qualität entspricht, so haben sie einen bibliographischen Wert, der den Abschriften nicht beizumessen ist" (XVII). Jedenfalls bezeugen die unzähligen Abschriften und Ausgaben die wohl beispiellose Verbreitung der Haydnschen Werke zu Lebzeiten des Komponisten, und eben dies dokumentarisch belegt zu haben, ist trotz aller Bedenken, die man gegen ein Zuviel erheben könnte, vielleicht doch nicht das geringste Verdienst des thematischen Katalogs. Daß die Abschriften allerdings nach dem Alphabet ihrer Fundorte verzeichnet werden, schließt jede Möglichkeit aus, sie nach ihrer jeweiligen Authentizität einzuschätzen. Unter den Ausgaben nehmen stets auch die Bearbeitungen einen breiten Raum ein. Hier kann man v. H.s Sammeleifer nur begrüßen, stellt er doch damit ein reiches, vielgestaltiges Material für die Geschichte der Aufführungspraxis zur Verfügung, das vielleicht doch mehr bedeuten kann, als der Kuriositätenreiz einzelner Fälle vermuten läßt.

Die Autographe sind peinlich genau beschrieben unter besonderer Berücksichtigung des durch die vorkommende Bogenfaltung bedingten Zusammenhangs der Blätter. Die wichtigsten Titelblätter unter den Drucken werden konsequent in Versalien wiedergegeben, wodurch letzten Endes aber doch keine diplomatisch treue Aufnahme erreicht werden kann, wenn die Minuskelpartien eines Titelblatts nicht in Erscheinung treten. Die das Druckbild belastende Trennung des eigentlichen Titels vom Impressum durch ein besonderes Zeichen (zwei gegeneinander stehende Doppelwinkel) wäre vielleicht nicht nötig gewesen, da der Eintritt des Impressums doch stets am Auftreten eines Verlagsorts zu erkennen ist.

Über die Notwendigkeit eines Abschnitts *Literatur* in einem thematischen Katalog zu einzelnen Werken oder Werkgruppen kann man durchaus verschiedener Meinung sein. Wenn man sich aber für eine solche Rubrik entscheidet und sie nicht wie in W. Schmieders BWV den Ersatz für eine umfassende Bibliographie der Literatur über die Werke eines Komponisten darstellen soll, so kann die Literaturlauswahl nicht streng, sorgfältig

und durchdacht genug sein. Auf das heute kaum noch vertretbare Übergewicht von Zitaten aus Pohls Biographie wurde schon hingewiesen. Für die jeweilige Literaturlauswahl nennt v. H. (S. XVIII) selbst seinen Maßstab. Bei der bibliographischen Zielsetzung seiner Arbeit lagen „Fragen der Stilkritik und der stilkritischen Echtheitsprüfung“ „außer ihrem Bereich“, „analytische und ästhetische Schriften“ seien daher „in der Rubrik *Literatur* nicht berücksichtigt worden“. Warum wurde dann aber S. 360 unter der umfangreichen Literatur zu den Quartetten nur der vorwiegend gattungsgeschichtlich ausgerichtete Aufsatz Sandbergers ausgewählt, auch dieser übrigens wieder ohne Hinweis auf den Abdruck in dessen *Gesammelten Aufsätzen zur Musikgeschichte*, sowie F. Blumes Arbeit in Jahrbuch Peters XXXVIII mit ihren im wesentlichen stilkritischen Ergebnissen? Zum genaueren Nachweis der Dissertation von Ursin über Haydns Klavierkonzert (S. 814) fehlt der Entstehungsort Wien und der Vorname ihres Verfassers (Friedrich).

Ehrlich bekennt v. H. (S. XI), die Arbeit an seinem Katalog habe manchmal gedroht, seine Kräfte zu übersteigen, Hindernisse mancher Art hätten ihm mitunter den Mut nehmen wollen. Er spricht, wie schon angedeutet (S. XV), von einer „späteren endgültigen Auflage des Katalogs“ und mag sich dabei bewußt sein, wie sehr der Fortgang der neuen Haydnausgabe auch auf sein Unternehmen fördernd einwirken kann. Nachzuprüfen, was das Fernziel einer solchen endgültigen Gestaltung seines thematischen Katalogs nicht nur in grundsätzlichen Fragen, sondern auch für alle Einzelheiten in Hinblick auf Genauigkeit und Vollständigkeit verlangen wird, muß sich der Referent, fern den Quellen, natürlich versagen. Dies hat O. E. Deutsch in *The Music Review*, XVIII, 1957, 330–336 versucht. Es darf hier einmal daran erinnert werden, daß Deutsch beim Erscheinen seines eigenen dokumentarischen Schubertwerkes (Bd. I, 1, 1914, S. II) meinte, die Beschäftigung mit Schuberts Leben sei zuletzt „eine Art Geheimwissenschaft für wenige Forscher geworden, die in die Mysterien seltener Drucke und verborgener Handschriften eingeweiht waren“. Wenn die Haydnforschung, vor allem, was die Kenntnis der Werke angeht, sich bisher in ähnlicher Lage befunden haben sollte, so hat v. H.s Katalog die große Aufgabe erfüllt, die Fäden einer solchen „Ge-

heimwissenschaft“ um Haydn für Forschung und Musikpraxis weithin entwirrt zu haben.

Willi Kahl, Köln

Heinz Becker: Der Fall Heine-Meyerbeer. Neue Dokumente revidieren ein Geschichtsurteil. Berlin 1958, W. De Gruyter. 149 S.

Diese „neuen Dokumente“ sind zum großen Teil dem Nachlaß Meyerbeers entnommen, der, bis 1955 testamentarisch gesperrt, kulturgeschichtlich höchst bedeutsames Material in den von Jugend an geführten Tagebüchern Meyerbeers und etwa 4000 Briefen und Autographen bereitstellt, deren erster Auswahlband, vom Hrsg. Heinz Becker seit Jahren vorbereitet, in Kürze erscheinen soll. B. bietet in diesem, als Vorankündigung anzusehenden Buch u. a. sechs unbekannte Heinebriefe, viele interessante Tagebuchstellen Meyerbeers und andere, für die Aufhellung des bisher unvollständig und falsch dargestellten Verhältnisses Heine-Meyerbeer wichtige Zeugnisse, die sich besonders mit dem verdienten Heineforscher Fr. Hirth auseinandersetzen. B.s Anliegen ist, „ohne Heine seines menschlichen Verhaltens wegen zu schmähen... darzulegen, wie es wirklich gewesen ist“. Dafür war, angesichts der geheimnisvollen Wirkung, die der einzigartige Stilist Heine heute noch ausübt, eine wörtliche Wiedergabe seiner Aussage unbedingt geboten.

Nach einer kurzen biographischen Einleitung umreißt das Kapitel *Umwelt* die für das Verhältnis der beiden grundlegenden, durchaus heterogenen Gegebenheiten der Herkunft und Begabung, ihre durch das rassische Schicksal bedingten Gemeinsamkeiten und (mehr noch) ihre Gegensätzlichkeiten. Das hundert Seiten umfassende Hauptstück *Paris* geht zunächst auf die sogenannten Bestechungen Meyerbeers ein und kommt zu dem Ergebnis, daß es stets Meyerbeer war, der von Emigranten, Dichtern und Journalisten um Unterstützung angegangen wurde, die dann sehr begreiflicherweise angesichts der „korruptiven Pariser Presse“ seine Parteigänger wurden, wobei die Gutmütigkeit und Hilfsbereitschaft Meyerbeers, aber auch seine Empfindlichkeit und Ängstlichkeit, eine gewichtige Rolle spielen. „Stets war es Heine, der — mit dem Hinweis auf einen geleisteten Dienst — von dem Komponisten forderte.“ (S. 34) Das wird nur im einzelnen, soweit heute noch feststellbar, dargelegt,

wobei von Anfang an der Gegensatz des reichen, preußischen, konservativen Welt- und Hofmanns Meyerbeer und des rheinischen, radikalen Sozialisten und wirtschaftlich stets unsichern Emigranten Heine zutage tritt.

Man wird kaum von Freundschaft zwischen den beiden sprechen können, zumal es zweifelhaft ist, ob Heine nicht auch sonst bestenfalls nur ein guter „Kamerad“ war. Den Erdenrest, der dieses Verhältnis zu tragen peinlich machte, zeigt auch Heines Verhalten in seinem Erbschaftsstreit, in dem, wie die Zeugnisse belegen, Meyerbeer hilfreich und großzügig für ihn eintrat — soweit ihm seine Stellung das erlaubte! Gewisse Eitelkeiten und sehr konkrete Geldforderungen Heines, allerdings in einer schwierigen wirtschaftlichen Situation, führen Ende 1845 zum Bruch. Man muß den stolztuenden Brief Heines (S. 87) mit dem männlich entschlossenen Absagebrief Pfitzners an Th. Mann (bei W. Abendroth, *H. Pfitzner*, 1935, S. 260/61) vergleichen, um den Unterschied des Niveaus zu erkennen! Seit dieser Zeit ist, trotz zeitweiliger, sachbedingter Annäherungen, Heine Meyerbeers unversöhnlicher Feind. Zugegeben: Heine brauchte wirklich das Geld (z. T. um Freunden zu helfen), er hatte für seine revolutionäre Gesinnung Opfer gebracht, er war verbittert, er trug sein schweres Leiden tapfer, ja mit Humor. Zugegeben auch, seine Geldforderungen waren nicht als geradezu erpresserisch zu werten, sie waren, als zeit- oder ortsbedingt, verständlich, womöglich entschuldbar. Trotzdem — die Art, wie Heine seine Feindschaft gegen Meyerbeer in Plagiatsverdächtigungen und hämischen Andeutungen intimster Schwächen äußert, ist keine „Lausbüberei“ mehr, kein burlesker Spaß — sie enthüllt einen nahezu aretinesken Charakter, über den ein schlichter Mensch und wahrhaft großer Lyriker (Mörike zu Storm) urteilte: „Er ist ein Dichter ganz und gar, aber mit eine Viertelstund könnt ich mit ihm leben wegen der Lüg seines ganzen Wesens.“

Über Heines „Begabung zu intuitivem Musikerfassen“, verbunden mit der Neigung zum „Hinübergleiten ins Visuelle“ (S. 133 ff.) spricht B. einsichtsvoll und bringt z. T. Neuartiges, und doch reicht der Musikschritsteller Heine nicht an Spitteler und Th. Mann heran, von Nietzsche ganz zu schweigen, dessen im Grunde vornehmer Charak-

ter noch in den halbwahnsinnigen späten Haßausbrüchen gegen Wagner erkennbar bleibt.

Alles in allem: Ein hervorragend geschriebenes und gestaltetes, notwendiges und wahrhaft lesenswertes Buch.

Reinhold Sietz, Köln

Orlando di Lasso: Sämtliche Werke, Neue Reihe, Band I. Lateinische Motetten, französische Chansons und italienische Madrigale aus wiedergefundenen Drucken 1559—1588, hrsg. von Wolfgang Boetticher. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1956. XLVIII, 188 Seiten.

Wenn sich im Jahre 1956 der Eintritt von Orlando di Lasso in die Münchener Hofkapelle zum 400. Male gejährt hat, so mag dies, verglichen mit den Jubiläen neuerer Meister, welche dieses Jahr für die musikalisch interessierte Welt in besonderem Maße auszeichneten, zunächst als ein Jubiläum geringeren Ranges erscheinen. Seine hervorragende Bedeutung hat es jedoch durch ein Ereignis gewonnen, das von der Musikwissenschaft als Erfüllung eines schon lange offenstehenden Wunsches mit lebhafter Zustimmung begrüßt werden dürfte: mit dem ersten Band der „Neuen Reihe“ ist — nunmehr unter dem Patronat der Académie Royale de Belgique und der Bayerischen Akademie der Wissenschaften — die seit fast dreißig Jahren unterbrochene Ausgabe der Werke von Orlando di Lasso wieder aufgenommen worden, so daß jetzt Aussicht besteht, das Schaffen dieses großen niederländischen Meisters in absehbarer Zeit vollständig überblicken und damit auch erst in seiner ganzen Bedeutung gebührend würdigen zu können.

Vorliegender Band bietet einstweilen einen insgesamt 27 Werke (37 bei separater Zählung der einzelnen „partes“) umfassenden Nachtrag zu dem bisher von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger edierten Repertoire von Vertonungen lateinischer geistlicher und weltlicher, französischer und italienischer Texte. In mehreren Fällen handelt es sich hierbei um Kompositionen, die, wie der Hrsg. in seinem für die Problematik der Bibliographie und Edition von Lassos Werken aufschlußreichen Vorwort ausführt, zu Lebzeiten Lassos nur in französischen oder italienischen Drucken erschienen und infolgedessen zwar in Westeuropa und Italien verbreitet, den Söhnen Lassos aber, da diese

Drucke in München anscheinend schlecht konserviert wurden, schon nicht mehr bekannt waren und deshalb bei der Zusammenstellung des *Magnum Opus Musicum* unberücksichtigt blieben. Auch offenkundiges Versehen konnte, wie es für das Fehlen der beiden Motetten „*Zachaeae festinans descendente*“ und „*Gloria Patri et Filio*“ in der 2. Auflage der zu Nürnberg gedruckten *Selectissimae Cantiones* zutrifft, die Schuld daran tragen, daß gewisse Werke schon frühzeitig in Vergessenheit gerieten. Andere, wie z. B. die Madrigale dieses Bandes (sämtlich der späten, bisher nur mit verhältnismäßig wenigen Beispielen dieser Gattung vertretenen Schaffenszeit des Meisters zugehörig) lagen bisher nur in unvollständigem Zustand vor. Die vom Hrsg. in zahlreichen europäischen Bibliotheken angestellten Nachforschungen haben somit zu dem überaus erfreulichen Ergebnis geführt, daß der Anteil jener Werke, die wegen des Fehlens einzelner Stimmbücher auch weiterhin nicht zu edieren sind, nunmehr auf ein Minimum reduziert und das uns vorliegende Corpus von Kompositionen Lassos beträchtlich vermehrt worden ist. (Dankenswert auch der auf S. XVI gegebene Hinweis auf einen einstweilen nur seinem Titel nach bekannten Druck italienischer Kompositionen Lassos). Daß die neu erschlossenen Quellen auch wichtige Beiträge zur besseren Erkenntnis mancher bisher schon veröffentlichter Werke liefern, erweist der Hrsg. am Beispiel einer hierdurch ermöglichten genaueren Datierung der in Band XIII der alten Gesamtausgabe publizierten Motette „*Da pacem*“, die nicht schon dem Antwerpener Motettenbuch von 1556, sondern erst einer „*mindestens um zwei Jahrzehnte*“ späteren Zeit angehört (s. S. X; eine dritte, der Entstehungszeit nach späteste Vertonung dieses Textes enthält vorliegender Band). Für weitere chronologische Korrekturen, die sich infolge der Entdeckung eines 1565 bei Scotto erschienenen Motettendruckes ergaben, verweist der Hrsg. auf seine in Vorbereitung befindliche Lasso-Monographie, die — wohl als einen ihrer wertvollsten Abschnitte — eine umfassende Bibliographie enthalten wird, auf welche sich auch die hier schon im Vorwort und im Revisionsbericht gebrauchten Siglen beziehen. (Eine übersichtliche Zusammenstellung von Siglen und Titeln zu Beginn des letztgenannten Abschnittes hätte die Benützung einstweilen

merklich erleichtert). Im Anschluß an den Revisionsbericht findet sich (S. XXVI ff.) ein ausführlicher Nachweis der einzelnen Texte (samt deren deutscher Übersetzung); zu Nr. 19/20 sei ergänzend bemerkt, daß auch die Zeile „*Jam parata sunt omnia*“ biblischer Herkunft ist (Luc. 14, 17, liturgisch verwendet innerhalb des Responsoriums „*Homo quidam fecit coenam magnam*“; s. *Cantus Selecti ad Benedictionem SS. Sacramenti*, Paris, Tournai und Rom 1949, S. 24).

Eine ausführliche Würdigung aller in vorliegendem Band neu zugänglich gemachten Werke kann selbstverständlich nicht Aufgabe einer Rezension sein. Doch möchten wir es nicht unterlassen, an dieser Stelle schon auf einige Feinheiten musikalisch-rhetorischer Textausdeutung kurz zu verweisen: so z. B. auf die zu den Worten „*cum maledixerint vobis homines*“ im Superius und Contratenor eingeführten Tonwiederholungen, die hier — gleich den in Lassos Motette „*Junior fui — Declina a malo*“ (G. A. XV, S. 101 ff.) zum Text („*et semen eius quærens panem*“ (Takt 21—24, offenbar als Nachahmung des eintönigen Rufens von Bettlern) oder im 3. Bußpsalm (Vers 7, Takt 15—20) zu den Worten „*et non est sanitas in carne mea*“ eingeführten Tonwiederholungen — einen Sonderfall jener „schlecht“ klingenden „*Redictæ*“ bilden, wie sie bereits von Josquin und seinem (angeblichen) Schüler Coclico zur Darstellung einer „*res tristis*“ verwendet werden. (Siehe hierzu *Musica Disciplina* X, 1956, S. 82, 87, 89, 96). Auch der lang ausgehaltene Vorhalt 6-5 in Takt 39 f. („*omne malum*“) sei hier nochmals genannt. Überdies ist der ganze Takt 30—43 umfassende Abschnitt, dem sonst in dieser Motette herrschenden 2. tonus transpositus gegenüber, als textbedingte *Commixtio* 6. toni zu erkennen (Kadenzen oder kadenzenartige Zäsuren auf *c'*, *A* und *f*, dazu eine aus den Intervall-species *c-f* und *f-c'* bzw. *c'-f'* und *f'-c''* gebildete Melodik). Auch die anderwärts bei Lasso mehrfach auftretende Bildung von Schlüssen außerhalb der Finalis (neben dem in *AfMw* XIV, 1957, S. 93 genannten Beispiel vergleiche auch die folgenden: „*O mors quam amara est memoria tua — O mors bonum est iudicium tuum*“, G. A. XV, S. 67 ff.: „*qui perdit sapientiam*“; „*Quis valet eloquio*“, G. A. XI, S. 78 ff.: „*nil rationis habent*“) findet sich in einigen der neu vorgelegten Werke: so in Nr. 22 (1. to-

nus, aber Schluß „*ov'io m'appoggio*“ mit Kadenz *a-mi*) und in Nr. 33 (2. tonus, transponiert auf *d'* im Tenor, *d''* im Superius), wiewohl letzteres Stück nach mehreren auf der Finalis gebildeten Kadenzen dennoch auf einem offenbar durch das Wort „*pellegrine*“ bedingten „Halbschluß“ endet. Ebenso wie in diesen beiden Sätzen verrät auch in Nr. 24 die Anordnung der Kadenzen sowie der melodische Habitus von Sopran und Tenor (in dessen Ambitus auch die Quinta vox fällt) den irregulären Charakter des Schlußabschnittes („*e scaccia il rio timor che mi consume*“), der hier, nachdem die Komposition bis dahin die Eigenarten des 8. Kirchtones getreulich bewahrt hatte, mit einer ähnlich der berühmten „Sequenzmodulation“ von Coclicos *Reservata-Motette* Nr. 33 („*virgam peccatorum super sortem iustorum*“) im Quintenzirkel abwärts führenden Kette imitierend eintretender Skalenausschnitte (*d'-g*, *g-c*, *c-F*, *f-B*) anhebt und nach dieser mit der Einführung der beiden zuletzt genannten Quinten-species die bisher gewahrte „Tonalität“ sprengenden Imitation auf der Tonstufe *c* (übrigens ohne förmliche Kadenzierung) endet.

Spezielle Beachtung verdienen auch die Madrigale „*Ove le luci giro*“ (Nr. 31) und „*Di terrena armonia*“ (Nr. 35): sie zeigen, daß Lasso, entgegen dem Verfahren seiner Schüler Leonhard Lechner und Balduin Hoyoul, die in ihren Motettendruckten von 1575 bzw. 1587 die einzelnen Werke in der Reihenfolge der herkömmlichen acht Kirchentöne anordnen, hier zwei der von Glarean „wieder eingeführten“ (und, wie in einer noch ungedruckten Arbeit des Unterzeichneten auf Grund textlicher Entlehnungen nachgewiesen werden konnte, aus dem *Dodekachordon* auch in das Werk Zarlinos übernommenen) Tonarten, den „*Lydius*“ und „*Hypolydius*“ (beide basierend auf der Finalis *f*, aber „*per b-durum*“ gebildet) verwendet. Erstgenanntem tonus, für dessen Verwendung in mehrstimmiger Musik des 16. Jahrhunderts sich nur sehr wenige Beispiele finden (als bekanntestes die im *Dodekachordon* und auch in Gallus Dreßlers *Practica Modorum explicatio* zur Demonstration des „*Lydius antiquus*“ abgedruckte Psalm-Motette „*Deus in adiutorium meum intende*“ von Ludwig Senfl) und dessen von Glarean (*Dodekachordon*, p. 127) als „*triticus, querulus*“ gekennzeichnete Affekt-

Charakter hier offenbar auch von Lasso beachtet wird, gehört das Madrigal „Ove le luci giro“ an. Den Glareanschen „Hypolydius“ exponiert „Di terrena armonia“ durch Finalis, Ambitus, Schlüsselung und Bildung „per b-durum“; allerdings ist dieser tonus — gleich wie in der von Calvisius (*Exercitationes musicae*, p. 54) als Beispiel hierfür genannten Motette „Quid prodest homini“ (Lasso, G. A. VII, S. 70 ff.) — infolge des oftmals akzidentell eintretenden b-molle nicht sehr „rein“ ausgeprägt, und zudem bilden die Takte 9–18 eine den Kontrast tiefer und hoher Lagen des Soprans („Di terrena armonia... quella celeste e vera...“) noch verstärkende Commixtio des auf g basierenden, also, verglichen mit der „Haupttonart“, um einen Ton höher liegenden 8. Kirchtones (s. auch die Kadenz auf g, c, g in Takt 11–18), bis mit einer Kadenz auf a (a-re!) der „Hypolydius“ wieder erreicht wird.

Die Erkenntnis der (durch einen „perfekten“ Schluß auf der Finalis f endgültig bestätigten) „Tonalität“ dieses Stückes ermöglicht es auch, die vom Hrsg. (S. XIV f.) aufgeworfene Frage nach seiner Selbständigkeit schlüssiger zu beantworten. Obgleich es sich nämlich beim Text „Di terrena armonia“ um die erste Strophe einer Sestina handelt, deren übrige Strophen in dem fünfteiligen Madrigal „Signor le colpe mie“ (G. A. VI, S. 94 ff.) von Lasso ebenfalls komponiert wurden, möchten wir doch, von der Meinung des Hrsg. abweichend, nicht behaupten, daß „Di terrena armonia“ dem zuletzt genannten Madrigal als neue „Prima pars“ voranzustellen sei; die hieraus sich ergebende Verbindung eines im glareanischen „Hypolydius“ stehenden ersten Teiles mit fünf weiteren, die ihrerseits allesamt dem „per b-molle“ auf g transponierten 1. Kirchenton zugehören, hätte mindestens etwas sehr Befremdliches an sich und müßte, um hier als dem Willen des Komponisten entsprechend gelten zu können, erst einmal an hinreichend gesicherten Beispielen aus dem Schaffen Lassos oder seiner Zeitgenossen erwiesen werden.

Was die Grundsätze der Edition betrifft, so dürfte wohl schon der besondere Charakter des Bandes als nachträgliche Ergänzung des von Haberl und Sandberger veröffentlichten Werkrepertoires einen editorischen Kompromiß als geeignete Lösung nahegelegt haben. Mit Rücksicht auf die Numerierung

der Werke in der alten Ausgabe wurde deshalb auch in vorliegendem Band die separate Zählung der einzelnen „partes“ beibehalten, und aus ähnlichem Grunde mag vielleicht auch die unverkürzte Wiedergabe der Notenwerte gewählt worden sein. Zugeständnisse an neuere Editionspraxis bedeuten dagegen die Umschrift in moderne Schlüssel (die originale Schlüsselung wird jeweils im Vorsatz gegeben) sowie die Einführung des zwischen die Systeme gesetzten Mensurstriches, der eine Aufspaltung und Überbindung originaler Notenwerte erspart. Im Hinblick auf diese für das typographische Bild überaus bedeutsame Neuerung wäre es allerdings zu empfehlen gewesen, mit Aushaltestrichen nicht nur Schlußsilben-Melismen, sondern auch einzelne über die Abgrenzung der Mensuren hinaus reichende Töne zu versehen; wie verwirrend das Fehlen dieser Striche (im Gegensatz zur alten Ausgabe, die durch Aufspaltung und Überbindung der Notenwerte hierin genügend Klarheit schuf) zumal beim Übergang zu einer neuen Accolade oder gar zu einer neuen Seite wirken kann, mögen die (durch Parallelstellen leicht zu vermehrenden) Beispiele auf S. 19, Takt 28 ff., oder im Bassus auf S. 145/46 zeigen. Eine wenig glückliche Konzession bedeutet es auch, wenn bei einem sonst überwiegend modernen Schriftbild die alte Art der Auflösung eines b-molle durch Kreuz (statt Auflösungszeichen) beibehalten wird; dem Praktiker ist das Lesen der Partitur hierdurch unnötig erschwert, dem Kenner nichts ausgesagt, was er nicht auch bei moderner Notierung unschwer rekonstruieren könnte.

Sowohl von der alten Lasso-Ausgabe als auch vom Verfahren neuerer Denkmäler-Publikationen entfernt sich der Hrsg. dadurch, daß er die Ligatur  absichtlich

von Fall zu Fall verschieden, bald in gewohnter Weise mit , überwiegend

aber triolisch  wiedergibt. Er

beruft sich hierfür auf eine Stelle aus Pietro Arons *Toscanello* (die Angabe „XXXVI“ ist als „lib. I, cap. 36“ zu verstehen), die hier im Wortlaut angeführt sei. Aron bemerkt zu den Notenformen  und  im Tempus imperfectum: „La prima chiaramente si vede essere di quantità di una

minima col punto, la seconda di una minima, perche la breve dinanzi a lei, è di valore di una semibreve et minima. La seguente semibreve adunque è di valore di una sola minima, ben che alcuni dicono che tal figure debbono essere sesqualterate, ma poco importa da un modo a l'altro, perche le quantità di esse note sono sottoposte al servizio di un tempo, pertanto piglia quello che a te piace, perche tutto torna a un solo fine." Ob hiermit etwas über die abwechselnde Verwendung beider Auflösungsarten in ein und demselben Stück ausgesagt ist, bleibe dahingestellt; den Beweis, daß „bei Lasso durchaus mit dem Fortleben der älteren, triolischen Lesung zu rechnen“ sei (S. XVIII) wird die Monographie (vielleicht noch mit etwas reicherer Fundierung aus theoretischen Zeugnissen) zu erbringen haben. Nur beiläufig zu fragen wäre noch, warum etwa für die in ihrer rhythmischen Struktur gleichen Worte „*hodie*“ und „*terminat*“ (Nr. 15, Takt 54 f. bzw. Nr. 16, Takt 39 f.) sowie für die im Superius von Nr. 16 (Takt 78 f.) und im Contratenor von Nr. 17 (Takt 49 f.) gleichartig auftretende Kadenzformel nicht eine und dieselbe Art der Übertragung gewählt wurde. Auch der im Revisionsbericht (S. XVIII) aufgestellte Grundsatz, daß „eine kurzfristige Schwärzung oder eine Halbschwärzung einer Ligatur mit dem normalen punctum additionis weißer Noten in einer anderen Stimme zusammentrifft“, „isorhythmisch übertragen, d. h. der kleinere Wert der geschwärzten Gruppe auf ein Viertel (nicht um zwei Drittel) verkürzt“ wurde, wird in Nr. 17, Takt 114, nicht beachtet. Ähnliches gilt für die auf S. XX gegebene Ankündigung der „einheitlich“ geltenden Stimmbezeichnung „C = Contratenor“ und die Einführung eines zuvor nicht erklärten „A“ (offenbar = „Altus“) vor der entsprechenden Stimme von Nr. 11 und 14. Alle diese Einwände hätten indes wenig zu besagen, wenn der Band im Hinblick auf eine andere Frage die Zuverlässigkeit und methodische Konsequenz der alten Gesamtausgabe auch nur einigermaßen erreichen würde. Daß die Setzung der notwendigen Akzidentien oft eine „Crux editorum“ bildet, sei zugegeben, und wir wollen, wenn der Hrsg. die Erhöhungs-Akzidentien in der „*clausula cantizans*“ zahlreicher „*cadenze fuggite*“ wegläßt, während sie in den bisherigen Bänden hier — unserer Meinung nach durchaus zulässig — gesetzt wurden,

nicht mit ihm rechten. (Immerhin findet sich in Nr. 6, Takt 25, und in Nr. 32, Takt 14 die „*clausula cantizans*“ einer „*cadenza fuggita*“ V—IV, in Nr. 15, Takt 37 diejenige einer „*cadenza fuggita*“ V—VI mit zusätzlichen Akzidentien versehen). Keineswegs vertretbar erscheint das Weglassen der Klausel-Subsemitonien jedoch in jenen Fällen, wo nicht ein „Trugschluß“, sondern eine vollständige Kadenzierung V-I oder VII⁶—I vorliegt. Wir notieren hierzu folgende Stellen: Nr. 3, Takt 7 (die gleichartige Kadenz in Takt 53 f. ist mit dem nötigen Akzidens versehen); Nr. 4, Takt 64; Nr. 6, Takt 37 (Parallelstelle zum Schluß des Stückes); Nr. 7, Takt 33; Nr. 8, Takt 33; Nr. 9, Takt 15 und 78; Nr. 10, Takt 35 und 41 (innerhalb des 1. tonus dieser Motette irreguläre Kadenzen auf g, bedingt durch den Text „*salvus esse non poterit*“; das akzidentelle b-molle im Contratenor, Takt 36, ist zu streichen); Nr. 11, Takt 9 (ohne Akzidens ergibt sich in Takt 9 f. der melodische Tritonus f-g-h), ebd., Takt 25, 29, 39 (auch hier melodischer Tritonus h'-a'-g'-f, wenn keine Akzidens gesetzt wird); Nr. 16, Takt 55, 89; Nr. 17, Takt 9, 17, 24, 28, 42, 46, 61, 65; Nr. 18, Takt 14 und 65; Nr. 25, Takt 7; Nr. 30, Takt 26 und 27. (Es möge in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, daß ein ausdrücklich notiertes oder durch die Führung anderer Stimmen erzwungenes Fehlen von Klausel-Subsemitonien sowohl bei Lasso [„*Peccavi, quid faciam tibi*“, G. A. VII, S. 100 ff., Takt 45 f.: „*peccatum meum*“; „*Venite filii — Diverte a malo*“, ebd., S. 75 ff., II. pars, Takt 6 f.: „*a malo*“] als auch schon bei Clemens non Papa [Missa „*Misericorde*“, CMM 4, I, zum Text: „*Cuius regni non erit finis*“] im Sinn eines durch den Text gerechtfertigten Verstoßes oder, wie in Takt 10 von Lassos Motette „*Ne derelinquas amicum antiquum*“ [G. A. XV, S. 134 ff.], als Kennzeichen „alten Stiles“ erscheinen kann.) Andernorts wiederum sind nicht wenige vom Hrsg. gesetzte Akzidentien zu streichen, da sie gerade jene „verbotenen Intervalle“ herbeiführen, deren Vermeidung in jedem Kompositionslehrbuch des 16. Jahrhunderts gefordert wird. So entspricht der im Altus von Nr. 14, Takt 12—14 entstehende melodische Tritonus wohl kaum der Absicht Lassos. (Gerade diese „ad absurdum“ führende Konsequenz hätte dem Hrsg. vor Augen führen müssen,

daß die zu Beginn von Takt 12 im Superius eingeführte Erhöhung nur für diese Note und nicht — wie es der Hrsg., nach seiner Akzidentiensetzung zu schließen, hier offenbar annimmt — bis zum nächsten „Taktstrich“ gilt. — Das Beispiel eines von Lasso absichtlich, „ratione verborum“ eingeführten und darum auch ausdrücklich vorgezeichneten melodischen Tritonus findet sich übrigens in der Motette „Recordare, Jesu pie“, G. A. XV, S. 112 ff., Cantus, Takt 11 f.). Ebenso wenig im Sinne des Komponisten ist wohl auch die verminderte Quinte, wie sie in Nr. 17, Takt 33, Nr. 22, Takt 19 und Nr. 31, Takt 12 f. und 26 zwischen einem vom Hrsg. gesetzten b-molle und dem gleichzeitig oder kurz darauf im Tenor, Quintus oder Bassus eintretenden *e* (*e'*), in Nr. 20, Takt 16, dagegen zwischen einem nicht akzidentell erniedrigten *h* des Basses und dem im Contratenor eintretenden *f'* zustande kommt. (An der zuerst genannten, in ihrer Art fast nur als typographisches Erratum zu erklärenden Stelle ist nach Streichung des akzidentellen b-molle die „*clausula cantizans*“ des Superius selbstverständlich zu erhöhen.)

Für eine korrekte Akzidentiensetzung notwendig scheint uns aber auch die Berücksichtigung der verschiedenen „species“, d. h. die Beachtung der von Komponisten des 16. Jahrhunderts niemals ohne hinreichenden Grund veränderten skalaren Struktur der einzelnen Kirchentöne. Eine willkürliche Veränderung dieser Struktur bedeutet es etwa, wenn vom Hrsg. in Takt 23 und 24 der (zusammen mit ihrer Secunda pars) im 2. tonus transpositus stehenden Motette Nr. 3 durch Setzung von *es'* eine irreguläre Kadenz *d-mi* an Stelle einer der „species Diatessaron“ *sol-re* des 2. tonus transpositus entsprechenden, also mit *e'* bzw. *cis'* gebildeten Klausel herbeigeführt wird. (Auch die Gestalt, welche das Motiv „*possidebunt terram*“ bei seinem vorherigen Auftreten besitzt, spricht nicht für das vom Hrsg. zugefügte Akzidens.) Weitere Depravierungen des jeweiligen Kirchentones durch Zufügung eines b-molle finden sich in Nr. 3 (2. transpositus), Takt 40, in Nr. 19 (2. tonus, transponiert auf *d'* im Tenor, *d''* im Superius), Takt 28 (Bassus), in Nr. 21 (Tonart wie Nr. 19), Takt 13, in Nr. 22 (1. tonus), Takt 6 und 7 sowie in Nr. 25 (8. tonus), Takt 21 (Superius) und 29 (Quinta vox); an vielen der genannten Stellen ent-

steht durch die Setzung eines b-molle zudem eine „*Relatio non harmonica*“ (wie etwa in Nr. 3, Takt 40, zwischen dem *es'* des Contratenor und dem *a'* des Superius; vgl. auch die obengenannten Stellen aus Nr. 19, 21 und Nr. 22, Takt 6). Auch einige der vom Hrsg. vorgenommenen Erhöhungen entsprechen wohl kaum den Absichten des Komponisten. So würden wir, wiederum mit Rücksicht auf die „Tonalität“ des Satzes, bei einer jeweils nach *a* abwärts führenden Melodiebewegung wie derjenigen des Tenors in Nr. 21, Takt 3 f. (und auch des Superius, mit Ausnahme des als Terz über der Ultima einer kadenzartigen Zäsur durch originale Vorzeichnung erhöhten einzelnen Tones) auf das Akzidens verzichten. (Eigenartig übrigens die den Ultima-Charakter des *cis'* ignorierende Textierung des Soprans; sollte sie, mit Rücksicht auf die musikalische Struktur dieser Stelle, nicht derjenigen des Tenors angeglichen werden?) Auch in Nr. 15, Takt 94 (Contratenor) und in Nr. 18, Takt 20 (Sexta vox) würden wir, da kein weiterer Anstieg folgt, lieber von einer Erhöhung des Tones *f* absehen, und in Nr. 24 (8. tonus), Takt 16 scheint uns eine akzidentelle Erhöhung nur dann vertretbar, wenn ein hierdurch zustande kommendes *cis* lediglich als Nebennote von *d*, nicht aber als Systemton innerhalb einer die Quinte *a'-e''-a'* bzw. *e'-a-c'-a* durchlaufenden Melodiewendung eingeführt wird. Wenig gerechtfertigt erscheint uns auch die Erhöhung einer von der Quinte aus erreichten und dahin zurückkehrenden Sexte in Nr. 6 (7. tonus), Takt 5 (Kadenz $e' \begin{matrix} 5 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & - \end{matrix} \begin{matrix} \# \\ \# \\ a \end{matrix}$)

und einer keineswegs im Sinne einer Kadenz auf *g* weitergeführten Terz innerhalb des 1. tonus von Nr. 7 (Takt 35: „Halbschluß“ $b \begin{matrix} 4 & 3 \\ - & - \end{matrix} \begin{matrix} \# \\ A \end{matrix}$), um so mehr als im letztgenannten Fall, verglichen mit der klanglich genau entsprechenden, aber korrekt wiedergegebenen Stelle Nr. 9, Takt 45 ff., wiederum eine bedauerliche Inkonsequenz vorliegt. In einigen anderen Fällen widerspricht die vom Hrsg. vorgenommene Akzidentiensetzung gerade dem vom Komponisten intendierten „figürlichen“ Sinn. So bedeutet in Takt 11 von Nr. 24 (8. tonus) die Setzung von (originalem) b-molle eine durch den Text „*rio timor*“ bedingte und auf den Vortrag dieser Worte beschränkte Einführung tonartfremder Stufen. (Man beachte, daß

zugleich mit der Wiederkehr des Textes „*rio timor*“ am Schluß des Stückes auch wiederum das tonartfremde *b-molle* eingeführt wird; in Takt 8 dagegen erscheint es, wie in der Vorbereitung von Kadenz auf *d-re* üblich, zur Vermeidung einer „*Relatio non harmonica*“ mit dem nachfolgenden *f*). Auch die „figürliche“ Bedeutung einiger Querstände ist dem Hrsg. entgangen, obgleich schon die bisher edierten Bände zahlreiche Beispiele dafür hätten bieten können, daß Lasso diese „schlecht“ klingende Wendung oft als absichtlich gesuchtes „*vitium*“ verwendet. (Siehe etwa: „*Domine clamavi ad te*“, G. A. IX, S. 140 ff., III. pars, Takt 43: „*iniquitatem*“; „*Domine deduc me*“, G. A. XVII, S. 24 ff., Takt 19 f. u. 23 f.: „*inimicos*“; „*Emendemus in melius*“, G. A. VII, S. 32 ff., Takt 18: „*peccavimus*“; „*Nuntium vobis*“, G. A. V, S. 9 ff., Takt 67: „*mystica dona*“, und zahlreiche andere.) Wäre dies genügend bedacht worden, so hätte sich der Hrsg. gewiß nicht zur Beseitigung des Außenstimmen-Querstandes in Nr. 6, Takt 20 f. („*o miselli amantes*“) entschlossen, um so mehr als wiederum auch die Bußpsalmen (Nr. 3, Vers 9, Takt 22 f.: „*et gemitus*“) eine offenkundige Parallelstelle bieten; auch wäre ihm nicht verborgen geblieben, daß in Nr. 30, Takt 65 f., neben den hier besonders gehäuften Vorhaltsdissonanzen gerade die unmittelbare Folge zweier Querstände *H-b* und *fis-f* dem Text „*die gli è pur crudeltà*“ entspricht. Ebenso wäre die Parallelität von Nr. 25, Takt 27 f. und 29 f. — zu den Worten „*ò moia*“ findet sich in beiden Fällen ein über liegenbleibendem Fundamentton gebildeter Querstand der Mittelstimmen (offenbar statt chromatischer Fortschreitung in ein und derselben Stimme) — im Notenbild erhalten geblieben. (Zu dieser Verwendung der „*Relatio non harmonica*“ vgl. übrigens die — leider ebenfalls nicht korrekt wiedergegebene — Stelle „*sedisti lassus*“ [Takt 26] in der schon genannten Motette „*Recordare, Jesu pie*“ [G. A. XV, S. 112 ff.]; ähnlich „*Deus qui sedes super thronum*“, G. A. IX, S. 12 ff., Takt 54 f.: „*et dolorem*“.)

Auch in Bezug auf die Geltungsdauer originaler Akzidentien vor mehreren Tönen gleicher Höhe scheint sich der Herausgeber nicht immer schlüssig geworden zu sein. So wird in Nr. 4, Takt 9 (Contratenor) und in Nr. 7, Takt 14 f. (Superius) ein als akzidentelle Erhöhung der Terz über der

Kadenz-Ultima *g* bzw. *d* eingeführtes *h* bzw. *fis'* nur auf diesen Ton, nicht auch auf den jeweils ohne Pause folgenden bezogen, während im gleich gelagerten Fall von Nr. 9, Takt 34, das Akzidens als auch für den folgenden Ton gültig erachtet wird, was wir, der andernfalls entstehenden „falschen Relationen“ (*b-e'* bzw. *f'-h* zwischen Superius und Contratenor der zuerst genannten Stücke) halber für die korrektere Art der Übertragung halten. Bedenken erregt auch die Interpretation von Nr. 32, Takt 22; sollte hier im Quintus und Bassus nicht einfach der Fall rückwirkender Geltung eines zwischen zwei Noten von gleicher Höhe gesetzten Akzidens-Zeichens vorliegen, wie er z. B. für Rores Motette „*O altitudo divitiarum*“ aus einem Vergleich der Lesarten des Druckes Eitner S. 1549c und derjenigen des Münchener Mus. Ms. B sowie des Motettendruckes von 1595 nachzuweisen ist? (Vgl. hierzu A. Einstein in *Journal of the American Musicological Society*, Jg. III, S. 234. — Einführung chromatischer Halbtöne zum Text „*de la mia guerra*“ wäre jedenfalls ein ungewöhnliches Verfahren, während bei diatonischer Interpretation eine „*imitatio tubarum*“ unverkennbar vorläge). Endlich vermissen wir eine klare Entscheidung zu der editionstechnischen Frage, ob originale Akzidentien grundsätzlich, wie z. B. in den Richtlinien für das „*Erbe deutscher Musik*“ festgelegt, als nur für die zugehörige Note oder — nach der seinerzeit von Haberl und Sandberger befolgten Methode — als jeweils bis zum nächsten „Taktstrich“ gültig betrachtet werden. Für Letzteres spricht die an vielen Stellen vorgenommene Einklammerung eines innerhalb ein und desselben Taktes wiederholten Akzidens-Zeichens (so z. B. in Nr. 10, Takt 18; Nr. 16, Takt 72 und vielfach sonst, nicht aber in Nr. 1, Takt 55) sowie das Fehlen zusätzlicher Akzidentien, wenn die betreffende Veränderung früher schon innerhalb desselben Taktes vom Komponisten notiert worden ist (s. z. B. Nr. 3, Takt 13; Nr. 23, Takt 16 und 19; Nr. 29, Takt 5). Gegen diese Übertragungsmethode als solche Einwände zu erheben läge uns fern, doch müßte sie, einmal gewählt (und im Vorwort deutlich bezeichnet), auch konsequent befolgt werden; leider finden sich in Nr. 16, Takt 28, in Nr. 21, Takt 20, in Nr. 22,

Takt 3 sowie in Nr. 24, Takt 17, gegenteilige Beispiele.

Was der Band an typographischen Erraten aufweist, wiegt alledem gegenüber nicht schwer und sei darum nur in Kürze vermerkt. So ist im Contratenor von Nr. 7, Takt 4,2, wohl *c'* (statt *b*) zu lesen und ebda., Takt 5,1 (Quinta vox) sowie in Nr. 16, Takt 5,3 (Superius) ein *b-molle* zu ergänzen, desgleichen ein Erhöhungs-Akzidens (*fis*) in Nr. 10, Takt 18 (Kadenzformel im Tenor); auch gehört das in der Quinta vox von Nr. 29, Takt 22, gesetzte Akzidens selbstverständlich über die vorausgehende Note *c'*; in Nr. 7, Takt 30 ff. lautet der Text endlich „*catholica*“ statt „*catholicam*“, und in Nr. 17, Takt 100 f., ist in der Sexta vox entweder die Punktierung des *d'* oder wahrscheinlicher die erste Note *c'* von Takt 101 zu streichen.

Wenden wir uns nach diesen Ausführungen nochmals dem Vorwort des Bandes zu, so können wir leider auch an einigen Unklarheiten sprachlicher Art nicht vorübergehen. Daß mit dem auf Seite XVII erwähnten „*Kaiser Maximilian in Wien*“ Kaiser Maximilian II. (1564–1576) gemeint ist, dürfte zwar für den deutschsprachigen Leser unschwer zu erraten sein; ob dies auch für einen weiteren Leserkreis zutrifft, wäre indes noch die Frage. Auch wäre es um der Deutlichkeit willen wohl besser, von „*vieltimmigen*“ statt von „*hochstimmigen*“ Werken zu sprechen: Letzteres würde „*Werke für hohe Stimmen*“ bedeuten, was aber, wenn wir die Ausführungen des Hrsg. auf Seite VIII richtig verstehen, hier wohl nicht gemeint ist. Endlich erscheint es angesichts des von Bessler (*Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, S. 122) gegebenen Beispiels einer mittelalterlichen „*Doppelmotette*“ fraglich, ob dieser Name als Synonym von „*zweiteiliger Motette*“ auch auf ein Werk Lassos angewendet werden darf (s. S. IX).

Wenn indes, trotz alledem, ein abschließendes Urteil über die Qualität vorliegenden Bandes in zustimmendem Sinne lauten kann, so liegt dies, außer den schon eingangs gewürdigten Verdiensten des Hrsg. um die Mehrung des edierbaren Motetten-, Chanson- und Madrigalrepertoires, in besonderem Maße auch daran, daß die vom Hrsg. befolgte Editions-methode im Ganzen doch sowohl dem wissenschaftlichen Erfordernis der Möglichkeit einer Rekon-

struktion des originalen Textes als auch dem Erfordernis der Lesbarkeit entspricht, indem von gewissen Praktiken zweifelhaften Wertes — wie von einer zur Entwertung originaler Accoladen-Vorzeichnungen führenden Überladung mit Warnungs-Akzidentien, von der Verwendung quasi-mensuraler Notenformen oder von pseudoarchaisierender Setzung der Mensurstriche nach Longen — deutlich Abstand genommen wird. Gegen diese Editions-methode als Ganzes sind neuerdings — wie weit mit Recht, bleibe hier unerörtert — grundsätzliche Bedenken geltend gemacht worden (s. Thr. Georgiades in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien Mozartjahr 1956, [Graz und Köln 1958], S. 216 ff.); es ist deshalb zu vermuten, daß künftige Bände der „*Neuen Reihe*“ ein in mancher Beziehung abweichendes Aussehen zeigen werden. Den Herausgebern, deren Dispositionen uns nicht bekannt sind, hierin vorgreifen zu wollen, liegt uns selbstverständlich fern; doch möchten wir es nicht unterlassen, der Hoffnung Ausdruck zu verleihen, daß, für welche Methode man sich auch entscheidet, diese mit jener auf die Erprobung editorischer Experimente verzichtenden Sorgfalt gewählt und befolgt werden möge, die sowohl des Meisters als auch seiner früheren Herausgeber allein würdig sein kann.

Bernhard Meier, Heidelberg

Antonio Vivaldi: „*Il Ritiro*“, Concerto per violino ed orchestra (Partitura). Editio Musica Budapest.

Der ungarische Vivaldiforscher Bence Szabolcsi hat sich 1947 der verdienstvollen Mühe unterzogen, die an sich bekannten Vivaldi-Bestände der Konservatoriums-Bibliothek von Neapel zu durchforschen und dabei ein Violinkonzert in *Es* spartiert, das im *Inventaire thématique* von Pincherle fehlt. Das Werk ist vor allem durch den Mittelsatz interessant, einem klanglich reizvollen Siciliano, „*Violetta e violoncello tacet*“, Bc. in der sordinierten 1. Violine, darüber eine Füllstimme der ebenfalls sordinierten 2. Violine.

In der gefällig ausgestatteten Taschenpartitur („*elaborato e interpretato da Angelo Ephrikian*“) sind alle Zutaten durch eckige Klammern gekennzeichnet, so daß man sich jederzeit gegen den Hrsg. für das Original entscheiden kann. In den „*Anmerkungen*“

interessieren vor allem die auf der Rückseite des Continuoparts notierten Varianten zur Solostimme. Etwas naiv sind die Ausführungen zur Vivaldischen Arpeggio-Notation; die Lektüre von pp. 79—82 meiner *Ausführungspraxis bei Vivaldi* (Leipzig 1955) hätte hier klärend gewirkt. Ephrikian löst  so

auf  und muß, um seine Theorie aufrechterhalten zu können, annehmen, „daß der höchste Ton nachträglich hinzuge-

fügt wurde“. Durch  wäre

ohne spieltechnische Probleme die Vierstimmigkeit der 20 Solotakte gewahrt geblieben.

Auch zum Vorwort wäre manches zu bemerken: die „Vivaldi-Auferstehung“ setzte nicht erst in den 1930er Jahren ein, sondern 80 Jahre früher durch die Bach-GA und die darauf fußenden späteren Arbeiten von Waldersee, Schering, Altmann u. a.; für die mit den Turiner Funden einsetzende zweite Welle sollte man nicht Ephrikian nennen, wenn man Gentili, Pincherle, Gallo, Fanna und Malipiero verschweigt; es gibt keine „bedeutsame“ Monographie in italienischer Sprache, da Rinaldis Buch nur im biographischen Teil brauchbar ist; der Titel „Il Ritiro“ kann nicht mit Vivaldis Abschied vom Konservatorium Della Pietà (1740!) in Zusammenhang gebracht werden, da die Stimmen die Jahreszahl 1727 tragen; es ist verfehlt, bei Vivaldi eine „reife, fast schon späte ‚vorletzte‘ Periode“ anzunehmen, da sie durch nichts zu belegen ist. In den Opusreihen I—III stehen bereits mehrere Meisterwerke und schon Quantz (*Versuch*, XVIII. Hauptstück, § 58) wußte, daß die Schaffenskurve mit einem Abfall geendet hat. Walter Kolneder, Luxemburg

Musici organici Joannis Cabanilles (1644—1712) opera omnia in lucem edita cura et studio Hyginii Anglès, pbri, Vol. IV, Diputación provincial de Barcelona, Bibl. central, Barcelona, 1956, 152 S.

Mit diesem vierten Band nimmt die Gesamtausgabe von Cabanilles, die, wie so viele Schätze der spanischen Musik, ihre Edition der großen wissenschaftlichen Leistung von Anglès verdankt, ihren Fortgang. Sie hat unter keinem guten Stern gestanden. Schon

die beiden ersten Bände waren um sechs Jahre voneinander getrennt, und zwischen den beiden letzten Bänden liegen gar zwanzig Jahre. Unnötig zu sagen, daß der hochverdiente Hrsg. in dieser Zeit auch auf diesem Gebiet nicht müßig gewesen ist. Wenn seine Neuentdeckungen für Cabanilles selbst nicht weiter fruchtbar gemacht werden konnten, da „*los diversos manuscritos descubiertos posteriormente contengan generalmente obras ya conocidas por las colecciones que describimos en 1927*“, so ist uns dafür eine Anthologie der Werke verschiedener kleinerer Meister angekündigt, die zur Erhellung des spanischen 17. Jahrhunderts und der internationalen Klaviermusik Wichtiges beitragen dürfte.

Da diese zwanzig Jahre wesentlich neue Prinzipien für die Übertragung von Klaviertabulaturen nicht ergeben haben (sofern nicht unsere Übertragung von KN 208¹, *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 36 sich als neu heraushebt), konnte der Hrsg. diesen vierten Band bruchlos an die früheren anschließen, um so mehr, als auch die neueren spanischen Ausgaben von Klaviermeistern der Kürzung der Notenwerte nicht positiv gegenüberstehen. Man wird der Übertragung von Anglès zustimmen bei Stücken wie Nr. 68; dagegen scheinen Kompositionen wie Nr. 70 ab T. 132 ff. förmlich nach Kürzung zu rufen. Nr. 65 will uns ab T. 137 ff. eher einer $\frac{3}{4}$ -Taktnotierung entsprechen. Die Akzidentien sind — wie das bei dem Hrsg. nicht anders zu erwarten ist — mit größter Sorgfalt gehandhabt und, fast übergenau, in jedem Takt wiederholt angegeben. So wohlthuend das im allgemeinen ist, da Zweifel sich so völlig ausschließen — der Spieler wird verwöhnt und erwartet dann auch Hilfen für Stellen wie S. 17, T. 4 oder T. 35. Nicht recht einzusehen ist die Änderung des Beginns von Nr. 1, da doch die ganze Initiale zunächst auf der Durterz steht.

Auf die häufige Schwierigkeit, die originale Stimmführung exakt in das moderne Schriftbild zu übernehmen, macht der Hrsg., der sich gelegentlich mit punktierten Linien hilft, selbst aufmerksam. Uns interessiert dabei höchlich, daß solche Differenzen immer da auftreten, wo Manualwechsel anzusetzen wäre (man vgl. S. 71, T. 17; S. 121, T. 50, 56, 57, 58, 59, 60; S. 116, T. 142, 143, 145, 149) oder Echowirkung vorliegt (S. 55). Ohne Kenntnis der Tabulatur läßt sich Definitives natürlich nicht behaupten.

ten, aber fast scheint es, als ob die Manualbedeutung, die wir meinten aus der Lüneburger Tabulatur herauslesen zu müssen, internationale Gültigkeit für alle Tabulaturen des 17. Jahrhunderts habe. Sollte sich diese Vermutung bewahrheiten, dann müßte man mit der Zeit zu einer gleichen, prinzipiellen Art der Übertragung für alle Tabulaturen derselben Zeit kommen können.

Alle Werke von Cabanilles, die A. hier vorlegt, sind Tientos. Auch in bezug auf den Typ des Tientos freuen wir uns, eine neuerliche Bestätigung für unsere schon früher geäußerte Vermutung (*Zur Deutung des Begriffs Fantasia*, AfMw. X, 4) zu finden, die das Tiento mit der Fantasia identifizierte. Es handelt sich um häufig überlange, meist großformatige, prächtige, kühn angelegte Stücke, die in freier und zugleich souveränster Weise die verschiedenen Kompositionstypen aller Stile zu koppeln und zu verschmelzen wissen, Tokkaten mit ruhigem, sarabandenartigem Mittelteil (Nr. 70) oder mit Sizilianos (Nr. 68), Ricercare mit Tokkateneinschub und Bicinien (69) oder mit kontrapunktierenden Giguen (Nr. 56), jedes Stück entwickelt so eine neue Spielart sui generis. Das Fantasieartig-Improvisatorische deutet sich auch noch im Kleinsten an, so z. B. für Nr. 66, T. 69/70, wenn eine Quelle Akkorde angibt und mit Ausfüllung im Sinne von B² rechnet; fast wird man unsicher, ob in Nr. 64, T. 83–86 die fünf Gruppen von Sechzehntel wirklich auf einem Notationsirrtum beruhen und nicht auch rhythmische Freiheit andeuten wollen. Die genaueste Notierung auch von Verzierungen (Nr. 68, 70) — übrigens auf ganze Strecken streng rhythmische Triller auch von unten (!) — spricht indessen strikt dagegen.

Höchst problematisch scheint die Authentizität der Überlieferung. Tiento Nr. 63 z. B. besteht so, wie es geboten ist, aus einer dreifachen Transposition der Takte 1–49, die nacheinander in E, A, D, und G gebracht werden und dann mit einer Coda versehen sind. Ein so bedeutender Meister wie Cabanilles kann das unmöglich in formalem Sinn meinen. Sofern man nicht an Anpassung für verschieden gestimmte Orgeln denkt, wird man Lehranweisungen für Schüler oder Spielanweisungen für Organisten annehmen müssen, denen der Anschluß an Stücke in bestimmter Tonart erleichtert werden sollte (womit der Präludiencharakter des Tientos sich erneut erhärtet). Diese Hilfen dürfte der Schreiber von sich aus vor-

genommen haben. All diese Transpositionen in die GA aufzunehmen, scheint uns allzu getreu gegen die Quelle, zumindest wäre eine Aufklärung im Kritischen Bericht günstig, da die Gefahr besteht, daß der heutige Organist die Gestalt von Stücken einer GA für unantastbar hält und all diese Transpositionen nacheinander herunterspielt. Mit beliebigem Abbrechen der verschiedenen Parte wird nach Zeitbrauch auch hier ohnehin zu rechnen sein. Allerdings sei nicht verschwiegen, daß z. B. Tiento Nr. 64 von T. 36–56 eine ähnliche Transpositionskette im Kleinen bringt. Es besteht die große Wahrscheinlichkeit, daß der Schreiber an solchen wie ähnlichen Stellen hineinkomponiert, hineingeübt oder sich Schwierigeres vereinfacht hat, einen Brauch, den wir ja bereits beweisen konnten (Vgl. den Kritischen Bericht von Lüneburg KN 208¹ sowie *Parodien und Pasticcios in norddeutschen Klaviertabulaturen*, Mf. VIII, 3). Solche Leerläufe stehen in keinem Verhältnis zu dem Größenformat des übrigen. Auch hier wieder zeigt sich leider, wie wenig wir uns auf die Gestalt der Stücke verlassen können, die die Überlieferung bietet.

Bleibt nur noch, der spanischen Musikwissenschaft zur Fortführung der Ausgabe dieses großen Meisters zu gratulieren und den Organisten zu beneiden, der sich mit ihr auseinandersetzen darf.

Margarete Reimann, Berlin

Gustave Reese: *Fourscore Classics of Music Literature*. The Liberal Arts Press Inc., New York 1957. XVIII und 91 S.

Mit dieser sehr beachtenswerten Studie — einer Sammlung von Inhaltsangaben musiktheoretischer und kritischer Werke nebst Literaturhinweisen — möchte der Verf. ein erstes Hilfsmittel für das Studium musikalischer Schriften bieten und darüber hinaus den Anstoß zu einer Reihe ergänzender englischer Übersetzungen geben. Es ist besonders verdienstvoll, wenn R. in der Einleitung nachdrücklich auf den tiefen Sinngehalt etwa des mittelalterlichen Schrifttums und seine Bedeutung für die „*history of ideas*“ hinweist und damit den entscheidenden Ansatzpunkt für das Verständnis älterer Texte schafft. Den Zeitraum vom Altertum bis zu Hábas *Neuer Harmonielehre* umschließend, führt die Broschüre in Kurzdarstellungen an den Inhalt ausgewählter Werke heran. In dieser Zusammenschau von Quellen aus der griechischen Antike

und Byzanz, dem Islam und Orient, dem europäischen Mittelalter, der Renaissance- und Barockzeit bis zur Moderne liegt der besondere Reiz der Studie.

Daß es dem Verf. allerdings nicht immer gelungen ist, den Schriften und ihren Schwerpunkten in gleicher Weise gerecht zu werden, wird evident am Beispiel von Guidos *Micrologus*, der, seiner weitreichenden Bedeutung entsprechend, ausführlicher hätte erläutert und hinsichtlich seiner Quellen umrissen werden müssen. Auch kann nach den Forschungen von Oesch und Smits van Waesberghe die allgemein gehaltene Datierung des Werkes auf das „frühe elfte Jahrhundert“ nicht befriedigen (vgl. ebenfalls Abschnitt 8, 9, 12, 17, wo in der Literatur jeweils genauere Datierungen vorliegen). Es muß fernerhin gefragt werden, ob die Umschreibung der in der Klassifikation des Boethius enthaltenen *musica instrumentalis* (genauer: *musica, quae in quibusdam constituta est instrumentis*, Ed. Friedlein, p. 187) als „*music proper*“ den eigentlichen Sinn des Textes trifft. Handelt es sich doch bei jener Gattung um eine Musikart, welche die der *musica* zugrunde liegenden Proportionen mit Hilfe eines Werkzeugs (*instrumentum*) der Betrachtung zugänglich macht. (NB. Der lateinische Terminus „*modus*“ wird von Boethius nicht im fünften, sondern im vierten Buch — vor allem Kap. 16 ff. — gebraucht.) Zum Abschnitt über Hugo von Reutlingens *Flores musicae* (Nr. 24) sei sodann vermerkt, daß die „*passages in verse*“ den Grundstock der Schrift bilden, der Prosatext hingegen eine Erläuterung darstellt. Riemanns Nachricht über einen Leipziger Druck von 1495 (Röder-Festschrift [1896], S. 43) konnte vom Rezensenten als unrichtig nachgewiesen werden (vgl. MGG VI, Sp. 868). Abgesehen von solchen bei der Fülle des Stoffes kaum vermeidbaren Irrtümern, wird die Studie der gestellten Aufgabe in hervorragender Weise gerecht.

Errata und Ergänzungen. S. 13, Z. 18 lies 1867 statt 1847; S. 13, Z. 19 ergänze Migne, *Patr. lat.* LXIII (1847), 1167 ff.; S. 15, Z. 4 lies Textvariationen statt *Textvarianten*; S. 16, Z. 10 lies 1954 statt 1956; S. 17, letzte Z. ergänze Migne, *Patr. lat.* CL (1854), 1391 ff.; S. 20 Nr. 15, Z. 14 lies p. 194 statt p. 195; S. 24, Z. 14 ergänze hinter 69: Vgl. dazu H. Müller, *Zum Texte der Musiklehre des Johannes de Grocheo*, *SIMG IV* (1902/03), 361 ff. Siehe auch *SIMG V* (1903/04), 175; S. 24, Z. 15

ergänze zu 1930: ²1943; S. 28, Z. 9 ergänze (*Lib. I erschienen als CSM 3* [1955]; S. 28 Nr. 24, Z. 2 lies 1342 statt 1338; S. 28, Z. 5 v. u. ergänze *Fehlerberichtigung in MfMG II* (1870), 110 f., *Neuausgabe der Verse von K. W. Gumpel in Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse d. Akademie d. Wissenschaften u. d. Literatur Mainz*, Jg. 1958, Nr. 3; S. 28, Z. 2 v. u. lies 1349 statt 1347; S. 34, Z. 15 lies 1938 statt 1939; S. 37 Nr. 32, Z. 2 lies 1522 statt 1512 (vgl. MGG IV, 1240); S. 39 Nr. 34, Z. 10 ergänze *Neuausg. ebenfalls von P. Smets* (1937); S. 48, Z. 12 nach 129 ergänze 135 (*Notenbeilage, 151 ff.*); S. 56 Nr. 51, Z. 1 lies *del* statt *nel*; S. 61, Z. 1 lies *Johann* statt *Johannes*; S. 61, Z. 2 v. u. ergänze *Englische Übers. des letzten Traktates (Traité des Instruments) von R. E. Chapman* (1957); S. 61, letzte Z. ergänze *R. Eitner, Die Druckwerke P. Marin Merseburger über Musik*, *MfMG XXIII* (1891), 60 (Vgl. S. 63 ff.); S. 64, Z. 8 lies 1686 und 1687 (vgl. *AfMw XI* [1954], 208 Anm. 1); S. 70, Z. 2 lies *Bibliothek* statt *Bibliothec*; S. 77, letzte Z. ergänze *W. Ehmman* in *MGG I*, 387.

Karl-Werner Gumpel, Freiburg i. Br.

Johann Schenk: *Le Nympe di Rheno*, für zwei Solo-Gamben. Das Erbe Deutscher Musik Bd. 44. Sechster Band der Abteilung Kammermusik. Hrsg. von Karl Heinz Pauls. Kassel 1956. Nagels Verlag.

Unter den fünf Opera Schenks (1656 bis 1710) für die Gambe nehmen die generalbaßlosen Duos op. 8 (komponiert um 1700) eine Sonderstellung ein: der zu seiner Zeit berühmte Gamben-Virtuose vom Niederrhein (aus Elberfeld), der sein Werk mit dem lockenden Namen „Die Rheintöchter“ in die Welt schickte, zeigt sich hier mit einem Dutzend „Sonaten“ auf einer solchen Höhe der Suitenkunst, daß ihm (wie der Hrsg. unterstreicht) eine Vorausnahme des erst viel später in Deutschland (z. B. durch Quantz) empfohlenen „*vermischten Geschmacks*“ gelungen ist. Im reichen Musikleben am Hofe des Kurfürsten Johann Wilhelm II. in Düsseldorf (vgl. den Artikel in MGG) konnte Schenk sich mit jener uns heute unerschöpflich erscheinenden Tonphantasie, die so vielen seiner Zeitgenossen eigen war, in Freiheit zwischen den Elementen des italienischen und des französischen Stils, der Kammer- und der Kirchensonate bewegen. Obschon das vierteilige Grund-

modell der hochbarocken Suite im ganzen als Unterlage erkennbar bleibt, halten sich seine Reihungsformen frei von jeder schematischen Enge. Sie führen dem Studium der Suitengeschichte ebenso bedeutendes Neumaterial zu wie unserer Kenntnis von der Entwicklung des Gambenspiels in der Höhenlage seiner Spätzeit. Vielleicht wird sich der Eindruck bestätigen, daß Schenk in seinem großen Sammelwerk Gefallen daran gefunden hat, seine vielgriffige, über einen auffallend weiten Tonraum ausgedehnte Solo-Technik auf zwei gleichberechtigte Instrumente aufzuteilen.

Der Hrsg. hat der Forschung mit einer sorgfältigen Revision des Textes, mit einem kurzen, aufschlußreichen Vorwort und mit einem genauen kritischen Bericht eine vortreffliche Vorlage gegeben. Sein Wunsch, darüber hinaus auch dem praktischen Gebrauch zu dienen, wird zweifellos bei den Erfahrenen und Stilsicheren unter unseren „Neu-Gambisten“ in Erfüllung gehen. Sie werden mit der Wahl der Verzierungen, die stets nur mit einer Sammelbezeichnung (+) angedeutet sind, mit Tempo, Dynamik und Strichart schon aus eigenem Urteil und Entschluß zurecht kommen. Für einen erweiterten Spielerkreis in der Studenten-, Schul- und Hausmusik wird aber doch an eine Ausgabe mit eingehenderen Vortragshilfen und üblicher Violoncell-Notation zu denken sein.

Kurt Stephenson, Bonn

Georg Philipp Telemann: Der Harmonische Gottesdienst. Ein Jahrgang von 72 Solokantaten für 1 Singstimme, 1 Instrument und Basso continuo. Hamburg 1725/26. Hrsg. von Gustav Fock. Teil III.: 2. Pfingsttag bis 16. Sonntag nach Trinitatis, 152 S., Teil IV.: 17. Sonntag nach Trinitatis bis Weihnachten, 163 S. Kassel und Basel (1957), Bärenreiter. (G. Ph. Telemann, Musikalische Werke. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. IV und V.)

Grundsätzliches zu dieser Neuauflage ist schon bei der Besprechung der ersten beiden Teile (Jg. VII dieser Zeitschrift, S. 373 ff.) gesagt worden. Der Schluß der Ausgabe wirft keine wesentlichen neuen Probleme auf. Überblickt man den Jahrgang, so erweist sich erneut, daß Telemanns kirchenmusikalisches Schaffen im weltoffenen Hamburg doch erheblich von dem Bachs im theologisch konservativen Leipzig abweicht. Die Nähe zu opernhafter Dramatik ist

nahezu in sämtlichen Sätzen spürbar, und auch die Texte gehen im ganzen noch wesentlich mehr auf äußerlich-sinnfällige Wirkung aus, als dies schon bei Bach der Fall ist. Dadurch ist — mindestens für unsere heutigen Begriffe — notgedrungen eine Entfernung von biblischer Verkündigung (trotz zahlreicher biblischer Anspielungen) gegeben, und daher ist wohl auch die heutige praktische Verwendbarkeit dieser Stücke eher im häuslichen Musizieren als in gottesdienstlicher Musik zu sehen. Andernfalls würde man um eingreifende Umdichtungen nicht herumkommen. Welcher Kirchenmusiker möchte es z. B. wagen, seiner Gemeinde zum 2. Pfingsttag — einem beliebten Termin für solistische Aufführungen zur Entlastung des Chores — Texte zu bieten wie: „... Seine Gnade muß verschwinden, wenn der Schwefeldampf der Sünden aus des Herzens giftigen Höhlen gleich verdickten Dünsten steigt“? Nun sind aber — und das ist wohl der Grund, warum der Hrsg. sich auf Hinweise auf biblische Anspielungen beschränkt, ohne selbst Umtextierungsvorschläge zu bieten — Text und Musik in ihrem barocken Habitus derart aufeinander abgestimmt, daß eine Modernisierung der Textsprache nur allzu leicht eine Diskrepanz zwischen Wort und Ton zur Folge hat. Es ist daher zu bezweifeln, ob sich viele Praktiker mit Erfolg der Mühe einer vom Hrsg. vorgeschlagenen verständnisvollen Umdichtung unterziehen werden, oder ob sie sich nicht lieber auf eines der wenigen Stücke beschränken werden, bei denen sie ohne Umdichtungen auskommen, z. B. Nr. 56.

Die Neuauflage behält die in den ersten Bänden aufgestellten Grundsätze bei. Einige Schönheitsfehler der ersten Teile sind jetzt beseitigt (z. B. das ungleichmäßige Anbringen der Vorsätze), und besonders dankbar sei vermerkt, daß der Hrsg. sich der in der ersten Besprechung vertretenen Deutung der im Baßschlüssel notierten Violinpartien angeschlossen hat.

Sieht man von den (nicht nach Jahrgängen geordneten) Publikationen Bachscher Kantaten ab, so ist dies die erste Neuauflage eines geschlossenen Kantatenjahrgangs des 18. Jahrhunderts. Wenn wir auch nicht hoffen dürfen, daß dieses Vorbild viele Nachahmer findet (die anderen Jahrgänge sind meist stärker besetzt und daher umfangreicher), so wäre doch zu wünschen, daß wir über das Kantatenschaffen des 18. Jahrhunderts eingehender unterrichtet würden als

bisher. Vielleicht ließe sich im Zuge dieser Bestrebungen auch der mit 2 Obligatinstrumenten besetzte zweite Jahrgang des *Harmonischen Gottesdienstes* ganz oder auszugsweise der Öffentlichkeit zugänglich machen. Alfred Dürr, Göttingen

Johann Sebastian Bach: Magnificat, herausgegeben von Alfred Dürr. (Neue Bach-Ausgabe, Serie II, Band 3.) Kassel und Basel (1955). VII, 124 S.

Dazu: Kritischer Bericht, Ebenda 1955, 82 S.

Johann Sebastian Bach: Kantaten zum 2. und 3. Ostertag, herausgegeben von Alfred Dürr. (Neue Bach-Ausgabe, Serie I, Band 10.) Kassel und Basel (1955). VIII, 148 S.

Dazu: Kritischer Bericht, Ebenda 1956.

Sämtlich im Bärenreiter-Verlag.

Obwohl das Magnificat zu Bachs Zeiten fester Bestandteil des lutherischen Vespertagesgottesdienstes war, kennen wir nur eine Komposition des „Canticum Mariae“ aus der Feder Bachs. Möglicherweise hat er mehrmals diesen Text vertont (eine Stelle im Mizlerschen Nekrolog ließe sich so interpretieren, wenn auch nicht so zwangsläufig, wie Dürr es in dem zur Ausgabe gehörigen Kritischen Bericht tut). Erhalten ist uns jedenfalls nur eines; denn das von W. Rust im Vorwort zum 11. Band der alten Bach-Gesamtausgabe erwähnte Magnificat für Sopran und kleines Orchester (BWV Anhang 21) erkennt D. keineswegs als echt an. Da nachgewiesen ist, daß die zahlreichen Korrekturen in der Leningrader Handschrift dieser Komposition Autorenkorrekturen sein müssen, die Handschrift aber, nach D.s Zeugnis — und D. kann hier wohl als Autorität gelten — nicht die Bachs ist, muß sein Urteil über das sogenannte „kleine Magnificat“ als unechtes Werk als endgültig anerkannt werden. Übrigens deckt sich sein philologisches Urteil mit dem stilkritischen Befund. Damit bleibt uns tatsächlich nur das bekannte Magnificat BWV 243, das hier nun in seinen zwei Fassungen vorgelegt wird.

Es bedeutet mehr als nur rühmenswerte Sauberkeit der Editionstechnik des Hrsgs., daß die zwei Fassungen des Werkes — zum ersten Mal — herausgegeben wurden. Es ist das Verdienst D.s, den eigentümlichen Wert der ersten Fassung in Es-dur nachgewiesen zu haben. Nach seinem durchaus überzeugenden Urteil tritt diese Fassung „keineswegs als durchweg minder wertvolle Vor-

studie, sondern als echte ‚Fassung‘ neben ihre Unarbeitung“.

Von dem ausführlichen, für Bachs Kompositionsweise äußerst aufschlußreichen detaillierten Vergleich der beiden Fassungen miteinander (Kritischer Bericht S. 26 f. und 37 ff.) können wir hier nur die Ergebnisse mitteilen: Hat die bekanntere spätere Fassung in D-dur den Vorteil der leichteren Ausführbarkeit und der reicheren Instrumentation für sich, sind hier gewisse Satzfehler beseitigt, ist die Harmonik glatter, hat die Melodik durchweg stärkeres Profil, so sind dagegen beispielsweise manche harmonische Kühnheiten verloren gegangen, was man beim Vergleich doch als einen Verlust empfindet. Außerdem ist manchen melodischen Wendungen der späteren Fassung in D-dur deutlich anzumerken, daß ihre Formulierung unter dem Zwang der Transposition des Entwurfs von Es nach D gestanden hat.

Dafür nur ein Beispiel: In der 2. Fassung in D-dur schlägt der Lamento-Baß des „*Et misericordia*“ (Nr. 6, S. 97 der Ausgabe), bevor er seinen tiefsten Ton erreicht hat, in die obere Oktave um (T. 3), was nur durch die Transposition aus f-moll (1. Fassung) nach e-moll (2. Fassung) zu erklären ist; die erste Fassung (S. 32) führt die Figur folgerichtig bis zum Zielton abwärts.

Ein besonderer Reichtum der ersten Fassung gegenüber der bekannteren zweiten sind die vier von Bach nachkomponierten Sätze „*Vom Himmel hoch*“, „*Freut euch und jubiliert*“, „*Gloria*“ und „*Virga Jesse*“. Sie sind in der Ausgabe an die Stellen gesetzt, an denen sie bei der Aufführung Weihnachten 1723 erklingen sind, nach dem 2., 5., 7. und 9. Satz.

Es wäre lohnend, die Frühfassung ebenso wie die in D-dur der Praxis zugänglich zu machen.

*

Im Gegensatz zur recht willkürlichen Anordnung der Kantaten in der alten Bach-Ausgabe — durch die leider ihre ebenso willkürliche, aber heute noch gebräuchliche Zählung eingeführt wurde — ordnet die Neue Bach-Ausgabe die Kantaten nach ihrem Platz im Kirchenjahr.

Unter den Kantaten zum 2. und 3. Ostertag finden wir: „*Erfreut euch, ihr Herzen*“ (BWV 66), „*Bleib bei uns, denn es will Abend werden*“ (BWV 6) (= zum 2. Ostertag) und als Kantaten zum 3. Ostertag „*Ein*

Herz, das seinen Jesum lebend weiß“ (BWV 134), *„Ich lebe, mein Herz“* (BWV 45) und schließlich *„Der Friede sei mit dir“* (BWV 158).

Keine von ihnen gehört zu denen, die Albert Schweizer in seine Vorschlagsliste der in erster Linie aufzuführenden aufgenommen hat, und nur die Kantate *„Bleib bei uns, denn es will Abend werden“* ist der Allgemeinheit vertraut. Gerade dieses Werk bedurfte am nötigsten einer neuerlichen Revision, da die alte Ausgabe in jenem 1. Band der Bach-Gesamtausgabe erfolgte, der den neuen quellenkritischen Ansprüchen unserer inzwischen ein rundes Jahrhundert älter gewordenen Wissenschaft nicht mehr recht genügt, während die späteren Bände, besonders die von W. Rust besorgten, auch heute noch gelten können, soweit nicht die Forschung inzwischen neues Quellenmaterial zu Tage gefördert hat. Von der erwähnten Kantate BWV 6 gibt es zwar die Schering'sche Ausgabe in der Eulenburg-Reihe (1926); sie irritiert aber den Benutzer insofern, als sie die aus den Stimmen entnommenen Zusätze in Klammern setzt, obwohl ein Teil von diesen von Bachs Hand stammt, also den letzten, authentischen Willen des Komponisten an diesem Werk bedeutet. In der nun vorliegenden Ausgabe sind diese Zusätze natürlich als original behandelt, wobei der Quellennachweis im einzelnen den *„Speziellen Anmerkungen“* des Kritischen Berichtes überlassen ist.

Die schwierigsten Fragen wirft die Kantate BWV 145 zum 3. Ostertag auf, die im allgemeinen unter dem Titel *„Auf mein Herz“* bekannter ist als unter dem hier gewählten Titel *„Ich lebe, mein Herz“*.

Die Überlieferung dieses Werks ist denkbar kompliziert; sie konnte auch in der sehr tief dringenden Studie D.s (Kritischer Bericht S. 128 ff.) nicht ohne Rest geklärt werden. Allerdings, was die Quellen überhaupt hergeben, hat D. gewiß aus ihnen herausgeholt!

Die Schwierigkeiten betreffen die beiden einleitenden Sätze. Schon Spitta hatte Zweifel an der Echtheit des Chorsatzes *„So du mit deinem Munde“* geäußert. Er hielt ihn aus stilistischen Gründen eher für ein Werk Telemanns. Der Hrsg. D. hat im Bach-Jahrbuch 1951/52 den Nachweis erbringen können, daß der fragliche Satz tatsächlich von Telemann stammt; er gehört zu einer Kantate auf den 1. Ostertag, wie W. Menkes

Telemann-Katalogen zu entnehmen war. Mit diesem Nachweis konnte aber auch der der Echtheit der übrigen Sätze geführt werden, die nicht dem Telemannschen Werk zugehören. Der Choral *„Auf mein Herz“* — so macht D. sehr wahrscheinlich — wurde wohl erst in sehr später Zeit an den Anfang der Kantate gesetzt. Ein gewichtiger Grund für diese Annahme ist dem Hrsg. die Tatsache, daß das Werk in der Zeit von 1782 bis 1830 stets mit anderem Beginn zitiert wird.

Die vorliegende Ausgabe stellt einen weisen Kompromiß der sich anbietenden Möglichkeiten einer Edition des Werkes dar, dessen ursprüngliche Gestalt nicht einwandfrei zu ermitteln ist. D. veröffentlicht die Kantate von dem Satz *„Ich lebe, mein Herz“* an, der ihr jetzt auch den Titel liefert. Mit Sicherheit kann er diese Form in den Quellen als zu Bachs Lebzeiten vorkommend nachweisen, was allerdings nicht besagt, daß sie tatsächlich so aufgeführt wurde, und was auch nicht besagt, daß die andere mögliche Fassung nicht ebenso authentisch ist! Die beiden später vorangestellten Sätze *„Auf mein Herz“* und *„So du mit deinem Munde“* (Telemann) werden im Anhang abgedruckt. Von dem Telemannschen Satz wird dabei nach originalen Quellen eine vollständigere Fassung dargeboten, als sie bisher (im Zusammenhang mit der Bach-Kantate und damit überhaupt) veröffentlicht wurde.

Die Fragen im Zusammenhang mit dieser Kantate werden vom Rezensenten einigermaßen ausführlich berichtet, um die Sorgfalt und die breite Fundierung dieser Neuausgabe der Kantaten darzutun. Die Kritischen Berichte des Kantaten- und des Magnificat-Bandes sind Meisterstücke philologischer Akribie, die nicht nur im Zusammenhang mit der Neuausgabe, sondern auch als Einzelstudien zum Werke Bachs lesenswert sind. Das ausführliche Lesartenverzeichnis besonders des Kritischen Berichtes zum Magnificat gibt dem Bach-Forscher die seltene Gelegenheit, *„die Entwicklung eines Werkes von seinem ersten Konzept bis zur Reinschrift einer durchgreifenden Umarbeitung verfolgen zu können“*.

Die Edition selbst folgt den bekannten Grundsätzen der Neuen Bach-Ausgabe, die zusammen mit dem Kritischen Bericht eine sehr weitgehende Vergegenwärtigung der originalen Quellen gestattet. Transponierende Instrumente sind so notiert, wie sie

klingen, aber vor der 1. Akkolade ist der Beginn der originalen Notation angegeben. Das genügt zwar vollauf, doch sind andererseits die Vorteile dieser Notationsweise nicht recht einzusehen; es sei denn, daß man den musikinteressierten Laien damit entgegenkommen wollte, denen Kleinpartituren derselben Ausgabe angeboten werden.

Der Stich ist sauber, klar und übersichtlich. Es bedarf nach dem Gesagten keiner besonderen Versicherung mehr, daß die beschriebenen Ausgaben derzeit die besten dieser Werke sind.

Harald Heckmann, Kassel

Musikhistorische Dokumente, Editionsreihe des tschechoslowakischen Staatsverlages, redigiert von J. Bachtík, J. Vanický u. a. I. *Selectio artis musicae polyphonicae saec. XII—XVI*, Prag 1955, 100 + 8 S.

Als erster Band der Editionsreihe erschien eine von J. Vanický zusammengestellte Auswahl polyphoner Werke, die von Beispielen organaler Sätze aus böhmischen Handschriften (u. a. Univ.-Bibl. Prag VH 11, Ms. Hohenfurt H 42) bis zu Meisterwerken von Palestrina und Lasso reicht. Die Sätze wurden teils aus Handschriften, teils aus neueren kritischen Editionen abgedruckt und dürften sowohl der Chorpraxis wie dem Musikstudierenden (auch außerhalb der Tschechoslowakei) als willkommene Beispielsammlung von Nutzen sein. Bedauerlicherweise sind die kurzen, aber inhaltsreichen Kommentare und Quellennachweise nicht in eine der Weltsprachen übersetzt worden. Bemerkenswert sind die beiden hier zum ersten Male gedruckten vierstimmigen tschechischen Liedsätze. Hingegen dürfte es kaum angehen, daß in der deutschen Übersetzung der Einleitung von der Prager Handschrift VH 11 u. a. als von „tschedischen“ Materialien gesprochen wird. Die beiden aus VH 11 abgedruckten organalen Sätze „*Primo tempore alleviata es terra*“ und „*Procedentem sponsum*“ (nicht „*sponsus*“, wohl ein Druckfehler) sind im zwei- wie dreistimmigen Satz aus zahlreichen Handschriften außerhalb Böhmens bekannt (vgl. A. Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*, Bern 1952, 6—21) und wohl aus dem süddeutschen Raum nach Böhmen gekommen. Die Editionstechnik dieses wie der folgenden Bände ist im Gebrauch von Taktstrichen antiquiert.

III. *Madrigaly a chansony*, Prag 1957, 86 + 4 S., suppliert den ersten Band mit einer Auswahl (J. Vanický) von Chansons und Madrigalen des 16. und 17. Jahrhunderts von Willaert bis Monteverdi. Der böhmische Raum ist hier nicht repräsentiert. Die ausgezeichnete Einleitung wäre einer Übersetzung wert gewesen.

II. *Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic, Opera musica*, hrsg. von Jiří Berkovec, Prag 1956, 86 + 4 S., Résumé der Einleitung deutsch, englisch und russisch. Der Band enthält alle bekannten Werke Harants: die Motetten „*Qui confidunt in Domino*“ und „*Maria Cron*“, die „*Missa super Dolorosi martyr*“ und vier lateinische und tschechische Fragmente. Mit Ausnahme der Fragmente sind alle Werke bereits zu Anfang des Jahrhunderts in Neuausgaben erschienen, die — da dem Hrsg. nur die Vorlage der Motette „*Qui confidunt*“ zur Verfügung stand — als Vorlagen herangezogen werden mußten. (Zumindest das *Rosetum Marianum* hätte doch leicht erreicht werden können.) Außer der Tatsache einer Gesamtausgabe liegt der positive musikwissenschaftliche Beitrag dieser Edition in der Einleitung des Hrsg., insbesondere in der Entdeckung, daß Harants Messe eine Modellkomposition nach Luca Marenzios Madrigal „*Dolorosi martir, fieri tormenti*“ (*Primo libro de madrigali a cinque voci*, Venedig 1580) ist. Zum Revisionsbericht der Motette „*Maria Cron*“ sei bemerkt, daß die Lesart des ersten Hrsg., J. Branbergers, im 10. Takt „Zlon“ nicht falsch, sondern der Vorlage entsprechend richtig ist. Falsch dürfte das „Zion“ der Neuausgabe sein, da es sich hier um eine der zahlreichen Elisionen des Textes handeln dürfte („zu Lohn“?), die übrigens die nicht uninteressante Frage aufwerfen, ob die Motette nicht ursprünglich lateinisch oder tschechisch textiert war. Das zweisilbige „Zion“ kann an dieser Stelle den einzelnen Stimmen nicht unterlegt werden. Die bei der Besprechung des ersten Bandes der Reihe erwähnte Editionstechnik mit Taktstrichen ist insbesondere für die Messe abzulehnen. Zum deutschen Résumé: Harants Reisebeschreibung erschien 1608 (nicht 1614), eine deutsche Übersetzung, die hier hätte erwähnt werden können, *Der diristliche Ulysses*, 1678 in Nürnberg. Auf S. 20 ein Druckfehler: „*neunstimmige*“ statt, wie richtig, „*fünfstimmige*“. In einem deutschen Texte müßte statt „*Vratislav*“ entweder Breslau, oder

das heute in Polen offizielle Wrocław stehen. Im Jahre 1905 kann man allerdings nur von Breslau sprechen, und es würde dem Übersetzer sicher kaum einfallen, in einem deutschen Text „Lipsko“ statt Leipzig zu schreiben.

IV. Otokar Hostinský, 36 nářevů světských písní českého lidu z XVI. století, Prag 1957, 38 S. Die von dem tschechischen Volksliedforscher Jaroslav Markl sorgfältig edierte und kommentierte Neuausgabe der wichtigen „36 Weisen weltlicher tschechischer Volkslieder des 16. Jahrhunderts“ in der längst vergriffenen Zusammenstellung Hostinskýs (Prag 1892) bedarf, da die Erstausgabe zur Genüge bekannt sein dürfte, keiner besonderen Besprechung. Es wäre zu wünschen, daß noch ein Band mit den 1910 bis 1911 in „Český lid“ von J. Branberger edierten 30 Weisen, zusammen mit den sechs bis dahin unbekanntenen, von E. Axmann 1920 in „Hudební výchova“ veröffentlichten, bald folgen möge. Dann wäre so gut wie der ganze bisher ermittelte Bestand an weltlichen tschechischen Volksliedern des Spätmittelalters wieder leicht zugänglich gemacht. Camillo Schoenbaum, Dragør (Dänemark).

Mitteilungen

Bekanntmachung des Präsidenten

Die Mitgliederversammlung hat am 27. Juni 1958 in Köln stattgefunden. Dem Vorstand ist für das Haushaltsjahr 1957 Entlastung erteilt worden. Die Zeitschrift und die Publikationen der Gesellschaft werden planmäßig fortgeführt. Eine wesentlich erweiterte und verbesserte Neuauflage des Repertoriums der Musikwissenschaft kann voraussichtlich im Jahre 1960 erscheinen. Die Vorsitzenden der Ständigen Kommissionen haben über die Tätigkeit ihrer Kommissionen berichtet. Eine Kommission „Rundfunk und Schallplatte“ ist eingesetzt worden; zu ihrem Vorsitzenden wurde Dr. Hans-Peter Reinecke in Hamburg gewählt. Die Kommission setzt sich vorerst folgendermaßen zusammen:

Professor Dr. K. G. Fellerer, Köln
 Dr. Carl-Heinz Mann, Hamburg
 Professor Dr. H. Mersmann, Köln
 Dr. F. W. Pauli, Frankfurt/Main
 Professor Dr. J. Schmidt-Görg, Bonn
 G. Schwalbe, Berlin
 Dr. Helmut Storzjohann, Hamburg

Dr. A. Volk, Mainz
 Dr. H. Wirth, Hamburg
 Dr. G. Worm, Berlin

Eine beantragte Satzungsänderung auf Erweiterung des Vorstandes wurde abgelehnt. An Stelle des verstorbenen Professors Dr. R. Gerber wurde Herr Frieder Zschoch, Leipzig, in den Beirat gewählt. Der bisherige Wahlausschuß ist satzungsgemäß zurückgetreten. In den neuen Wahlausschuß wurden gewählt:

Professor Dr. W. Kahl, Köln (Vors.)
 Professor Dr. A. A. Abert, Kiel
 Professor Dr. H. Chr. Wolff, Leipzig.

Die nächste Mitgliederversammlung findet im September 1959 in Nürnberg statt.

Blume

Professor Dr. Walter Wiora (Freiburg) hat einen Ruf an die Universität Kiel als Nachfolger Friedrich Blumes angenommen.

An der Philosophischen Universität Würzburg hat sich Dr. Hermann Beck im Juli 1958 für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: Studien zu Adrian Willaerts Messen und zu ihrer Stellung in der Geschichte der Kirchenmusik.

An der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg hat sich Universitätsmusikdirektor Dr. Siegfried Hermelink im Juli 1958 für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: Dispositiones Modorum. Zur Tonartenfrage in der Vokalpolyphonie, besonders bei Palestrina.

Am 11. Juli 1958 konnte Professor Dr. Arnold Schmitz, Mainz, seinen 65. Geburtstag begehen. Die Musikforschung wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens und Wirkens.

Berichtigung. Seite 262 dieses Jahrgangs, 4. Zeile, lies „1707“ statt „1706“: Anm. 41, drittletzte Zeile, statt „Moniglia“ lies „Moniglia“. — Die Neuausgabe des Rapparini-Manuskripts ist inzwischen erschienen: Die Rapparini-Handschrift der Landes- und Stadt-Bibliothek Düsseldorf. Im Auftrage der Stadt Düsseldorf hrsg. und kommentiert von Hermine Kühn-Steinhausen. Düsseldorf 1958. August Bagel Verlag.